المونولوج

بين الدراما
و
الشعر

أسامة فرحات

الهيئة المصرية العامة للكتاب

إلى أصحابِ الرقيمْ . . .

جذوةٌ

قد تنقبُ الظلمةَ الجاثمةْ ! !

تقديم

بقلم: د. عبد المنعم تليمة

يتجه البحث الجمالى اليوم إلى مجاوزة فلسفة الفن التأملية إلى تأسيس علم منضبط للفن، كما يتجه الإجراء النقدى - فى التعامل التطبيقى مع النصوص والأعمال الفنية - إلى مجاوزة مقولة الشكل إلى بيان حقائق التشكيل. فى الأمر الأول - مجاوزة التأمل الفلسفى إلى الضبط المنهجى - أخذ مفهوم "الموازاة الرمزية" يحرر الفن من المرآوية والفوتوغرافية ويسعى إلى الدرس العينى لخصوصية الظاهرة الفنية.

فى هذا المفهوم يتبدى الفن عملا متحرراً من المحسوس والعارض والحرفى والجزئى، يلمح فى الموقف والحالات والأشياء والأحياء جوامع لا تراها كل عين. وفى هذا المفهوم كذلك يتبدى الفن عملاً جامعاً لعناصر الذاتية والغنائية فى جدل يفصح عن أشواق الفنان ورؤاه وأحلامه ومواقفه. فى الأمر الثانى - مجاوزة الشكل إلى التشكيل فى التعامل التطبيقى - بدأ الإجراء النقدى يصفّى تركة غلاة الأخلاقيين الذين كانوا يطلبون فى العمل الفنى (معنى) مفارقاً لتشكيله، وتركة غلاة الشكليين الذين كانوا يطلبون (شكلاً) مفارقاً لبنية الموقف فى العمل وهى البنية الدالة على السياق التاريخى والاجتماعى.

مقدمة المؤلف

يسعى هذا الكتاب إلى تعرّف أشكال المونولوج في كل من الدراما الشعرية والشعر الدرامي، لدى نماذج من شعراء العربية المعاصرين، ومتى يلجأ الشاعر إلى استخدام أي من هذه الاشكال ؟ وكيف يؤثّر ذلك في البناء الدرامي أو بنية القصيدة ؟ وذلك من خلال تحليل المونولوج داخل هذه الأعمال لتحديد طبيعته واشكاله المختلفة في كل من اللونين ومدلول ذلك الاختلاف عند كل شاعر. وذلك عن طريق إجراء دراسة موازنة بين أشكال المونولوج في نصوص مختارة من المسرحيات الشعرية، وأخرى من القصائد الدرامية لبعض الشعراء العرب المحدثين الذين برزوا في هذين المجالين والتي تحمل أعمالهم – فيما يخص طبيعة المونولوج – قدرا من التباين المطلوب في مثل تلك الدراسة وهم : صلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن الشرقاوي وأمل دنقل من خلال تناول مسرحيات: الأميرة تنتظر، ومأساة الحلاج، وليلى والمجنون، ومسافر ليل لصلاح عبد الصبور. والفتى مهران، وثأر الله لعبد الرحمن الشرقاوي. فضلا عن بعض القصائد الدرامية المختارة لكل من الشاعرين أمل دنقل وصلاح عبد الصبور.

وقد اجريت هذه الدراسة – بشكل عام – باتباع المنهج الجمالي التحليلي وهو المنهج الذي يعنى بدراسة النص، مركّزاً بالدرجة الأولى على تناول الشكل الفني داخل القصيدة من الوجهة الجمالية على أنه النسق الذي يفجّر الدلالة وينتظمها، دون اللجوء إلى التفسيرات الأخرى الخارجة عن النص. وإن كان ذلك لم يمنع من الاستفادة باسهامات المدارس النقدية الأخرى التي يمكن أن تساعد في تجلية إحدى النقاط التي يتناولها البحث، وبخاصة إذا كانت القضية التي يُعرض لها ذات طبيعة دلالية – كالفصل الأخير من هذه الدراسة – لا يمكن أن يحتويها منهج

بعينه. وقد اضطررت فى معرض الاستشهاد بالنماذج المختارة من أعمال الشعراء، إلى إيراد قصائد كاملة، أو أجزاء من حوار طويلة نسبيا. ويرجع ذلك إلى الرغبة فى تتبّع واقتفاء أثر النقطة أو الفكرة المراد تحليلها على مدى النص بكامله، ولعدم الاجتزاء أو الإخلال ببناء النص.

ونظراً لندرة الدراسات العربية التى تتعرض لموضوع الكتاب فقد اعتمدتُ – إلى حد كبير – على المتاح من المراجع الأجنبية وأهمها كتاب روبرت لانجبوم "**شعر التجربة**" Poetry Of Experience ، وكتاب ت. س . إليوت "**فى الشعر والشعراء**" On Poetry And Poets وكتاب الان سينفيلد "**المونولوج الدرامى**" The Dramatic Monologue .

ورغم وجود بعض الدراسات العربية التى تعرضت لدرامية القصيدة فإنها – فى رأيى – لم تتناول تحليل المونولوج بالقدر الكافى. ويُعد كتاب "الشعر العربى المعاصر" للدكتور عز الدين اسماعيل من أهم الدراسات التى تناولت هذا الموضوع. حيث تناول المؤلف بالتحليل – فى الفصل المعنوّن " النزعة الدرامية" – بعض قصائد الشعر العربى الحديث للوصول إلى كيفية تحقق الطابع الدرامى فى هذا الشعر بشكل عام ، فضلا عن تناوله لما أسماه بالأسلوب القصصى فى الشعر، دون التركيز على المونولوج – بصفة خاصة – ودون عمل مقارنة بين المونولوج فى كل من الشعر الدرامى والدراما الشعرية وصولاً إلى الخصائص المميزة لكل منهما. ولتحقيق هذه الغاية حاولت هذه الدراسة تطبيق الأفكار الأساسية التى تناولتها تلك الأعمال، وذلك من خلال الفصول التالية:

مدخل :

ويتم فيه التعريف بالمصطلحات المختلفة التى تعرض لها هذه الدراسة، مع التركيز – بصفة خاصة – على المونولوج الدرامى. وبحث التطور التاريخى لنشأته، والإشارة إلى خصائصه.

الفصل الأول : المونولوج الدرامى والمناجاة

ويبحث أوجه الاختلاف بينهما وطبيعة المتحدث وما يختص به الحديث فى كل منهما. وانتقال المعنى ومدى مطابقته لما يظهر من الحديث.

الفصل الثانى : المونولوج والديالوج فى الدراما الشعرية

ويبحث أثر استخدام الشاعر لأى من الأسلوبين فى التعبير الدرامى. وطبيعة اللغة المستخدمة فى كل منهما. ومتى وكيف يلجأ كل شاعر – من الشعراء موضوع البحث – لأى منهما فى المسرحية الشعرية. وكيف يؤثر ذلك على تطور الحدث.

الفصل الثالث: المنظور الخاص ورؤية العالم من خلال المونولوج الدرامى

ويبحث كيف يجسّد المونولوج فى القصيدة الدرامية المنظور الخاص للشاعر. وهل يختلف ذلك المنظور عند كل شاعر من الشعراء موضوع الدراسة؟

خاتمة :

ونعرض فيها بإيجاز مدى انطباق تحليل النصوص المستخدمة على الأفكار الأساسية التى قدمت لها الدراسة. والسمات التى يتسم بها كل شاعر من الشعراء موضوع البحث فى استخدامهم لأشكال المونولوج المختلفة.

المحتوى

مدخل

تمهيد

إنه لمن نافلة القول أن نتحدث عن الصلة بين الدراما والشعر، فالدراما في نشأتها الأولى – عند اليونان – كان الشعر هو صورتها الوحيدة. ولقد لقّب كتاب الدراما – في ذلك الوقت – بالشعراء حتى أن أول قواعد للدراما أرسيت على يد أرسطو تضمّنها كتابه الذى سُمى بفن **الشعر**. وظل الشعر على مر التاريخ مدخلا للأعمال الدرامية العظيمة. ويمكن الإشارة – في هذا المقام – إلى كل من شكسبير وإبسن، اللذين كان الشعر المدخل الرئيسى لهما إلى عالم المسرح.

يقول د.عبد العزيز حمودة فى كتابه البناء الدرامى "إن المسرحيات التى توارثتها البشرية منذ أول مسرحية إغريقية متكاملة حتى المرحلة التى تسمى بمرحلة الكوميديا الجديدة فى تاريخ المسرح الرومانى كانت جميعا مسرحيات شعرية؛ الأمر الذى يعنى أن المسرح حينما بحث عن أداة للتعبير اللغوى لم يجد أمامه أفضل من الشعر."[1]

ولعل السبب فى هذا هو ذلك النسق الموسيقى للشعر؛ الأمر الذى يستهدف – إلى جانب التأثير المباشر فى المتلقى – ذلك الأثر الممتد المفعول عبر حدود الزمان والمكان من خلال سهولة حفظ وتداول العمل الفنى فى صورته الشعرية.

ويلعب المونولوج دوراً مهماً فى الدراما الشعرية، نتعرّف من خلاله ملامح الشخصية وأفكارها ومشاعرها الداخلية، فضلا عن استخدامه فى تغيير إيقاع المسرحية وتصعيد الحدث الدرامى. على حين أن المونولوج فى القصيدة الدرامية، يتخذ دورا آخر؛ فعندما يريد الشاعر التعبير عن أفكاره وعواطفه بأسلوب فنى – غير مباشر – فإنه يعمد إلى تكثيف الصورة وتركيبها والتحدث إلى الجمهور من خلال قناع وهمى يغيّر من شكله وصوته، فلا يعود – بالنسبة إلى المتلقى – الشاعر نفسه. بل يتجسّد أمامه – حينئذ – من خلال شخصية خيالية

يتعرف فيها صوته. وهو الشكل الذى يُعرف بالمونولوج الدرامى، الذى يعده الناقد **فيليب هوبسبوم** "البديل الموجز للمسرحية A concise substitute for a play".[٢]

والمونولوج الدرامى هو الحوار الدرامى الداخلى المنفرد بين صوتين لشخص واحد "أحدهما هو صوته الخارجى العام؛ أى صوته الذى يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلى الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر. هذا الصوت الداخلى - إذ يُبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور فى ظاهر الشعور أو التفكير - إنما يضيف بعدا جديدا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى.

ويتمثل ذلك البعد الجديد فى توجيه أنظارنا إلى صوت آخر مقابل، قد يكون الغرض منه إغراءنا بما يقول هذا الصوت، وقد يكون العكس، أى تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها. وبهذا تتحقّق الغاية الدرامية من التعبير.

وأما الحركة الذهنية فتتمثّل فى العملية الدرامية نفسها، أى فى الوصول إلى حالة من الاقتناع عن طريق (المرور) من أحد وجوه الحقيقة الشعورية إلى وجه آخر."[٣]وفى أثناء تلك الحركة ينقل لنا المونولوج الأبعاد النفسية للمتحدث بلسان الشاعر.

المونولوج والكشف عن العالم النفسى للشاعر

"إن استخدام الشعر المعاصر فى التعبير الدرامى أدى إلى ظهور أساليب جديدة للتعبير عن الحالات النفسية وخلق تداع للأفكار والعواطف، باستخدام الصور الشعرية، والأصوات المسموعة المكرّرة - بالإضافة إلى أى تكنيك آخر يراه الشاعر ملائما له - وذلك بهدف إثارة التداعى الشعورى المطلوب. وهذا التكرار السيكولوجى يحاول ارتياد عالم الشاعر الداخلى، والكشف عن مزاجه النفسى ، وطبيعة تفكيره، خاصة فى المناجاة (أحد أشكال المونولوج) وفى اللحظات التراجيدية التى يبلغ التوتر العاطفى فيها درجة عالية، تصل أحيانا إلى حافة الهذيان"[٤]ذلك العالم النفسى يمكن تلمّس أبعاده من خلال دراسة لغة القصيدة

الدرامية. فكما يقول د. عز الدين اسماعيل: "إن التقابل فى العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد تقابل ألفاظ، وإنما هو – بصفة أساسية – تقابل أبعاد نفسية. فالألفاظ ذات التأثير الدرامى هى مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر النفسى. إنها المقابل الصغير لتلك الأجزاء الحقيقية من ذلك العالم، إنها – بعبارة موجزة – متقابلات لفظية ذات رصيد نفسى ووجودى. ويصبح استخدام هذه الألفاظ استخداماً درامياً عندما تدل على أبعاد نفسية حقيقية، اى عندما ترتبط ارتباطاً كلياً بالموقف الشعورى الذى يعبّر عنه الشاعر."[٥]
ولكن هل يختلف ذلك التعبير باختلاف القصيدة ؟ وما إذا كانت قصيدة درامية أو قصيدة غنائية؟ هذا ما سنحاول تعرّفه فى السطور التالية.

القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية

"القصيدة الغنائية هى القصيدة التى تعبّر بشكل مباشر عن عواطف الشاعر، دون أن تحمل غرضاً اجتماعياً؛ فهى ليست تعليمية أو روائية، ولا يهم الشاعر فيها سوى التعبير عن نبض داخلى غامض، مستعيناً فى ذلك بحصيلته من اللغة الشعرية، بإيحاءاتها وموسيقيتها ودلالتها التاريخية، دون أن يعرف بالضبط ما الذى سيضطر إلى قوله إلا بعد أن يقوله بالفعل. وفى أثناء محاولته هذه لا يهم الشاعر أن يقوم بالتوصيل أو إفهام الآخرين؛ فإن همه الأول أن يتخفف مما يصطرع داخله من انفعالات، ذلك عندما تنتظم الكلمات فى مستقرها وتخلق المادة الشعرية شكلها الخاص واللحظى، فيما يعتقده الشاعر النسق الصحيح الذى توصل إليه.
أما فى القصيدة الدرامية، فيتحدد الشكل مبدئيا – رغم أى تغييرات قد تطرأ عليه أثناء الصياغة – على هيئة خط عام أو سيناريو يشمل القصيدة كلها. وهذا لا يمنع أن يحدث توجيه خفى للمادة الشعرية لخلق مواقف درامية معينة، أو أن تتولّد عن الإطار المبدئى – الذى اختاره الشاعر – مادة شعرية جديدة لا تنبثق عن الفكرة الأولى، وإنما عن هاتف جانبى للاشعور."[٦]

وهذا لا يعنى أن القصيدة الدرامية لا تحتوى على عناصر غنائية داخلها، فالشخصية فى المونولوج الدرامى قد تعد فى ذاتها عنصرا غنائيا – كما سنبيّن لاحقا – و تبقى القصيدة درامية وغنائية معا، لأنها تستخدم معنى محدوداً، إن لم يكن لتفسير القصيدة، فعلى الأقل كحدث فى داخل القصيدة يذوب فى مد المعنى غير المحدود الذى يجسّده المنظور الخاص للشاعر. هذا المنظور الذى يتجسّد على لسان الشخصية فى الشعر الدرامى يصعب الإمساك به من خلال الشخصيات المتعددة فى الدراما الشعرية. لذلك فمن المناسب أن نشير إلى الفرق بين هذين المفهومين: الدراما الشعرية، والشعر الدرامى.

الدراما الشعرية والشعر الدرامى

يقول ت.س.اليوت فى كتابه "الشعر والشعراء" :

"فى الدراما الشعرية يفرض البناء الدرامى للشخصيات على الشاعر أن يحدّد لكل منها نصيبا من الحوار الشعرى. الأمر الذى يدفع الشاعر إلى محاولة استنطاق تلك الشخصيات – كل على حدة – الشعر الذى يعبر عنها. ويصعب هنا تمييز صوت الشاعر فى أى منها، إذ تتحدث كل شخصية بصوتها الخاص.

أما فى الشعر الدرامى فيمكننا تمييز صوت الشاعر، وإن تخفّى وراء شخصية خيالية أو تاريخية. وفى هذه الحالة يفرض الكاتب شعره على هذه الشخصية فيما يعرف بالمونولوج الدرامى."[٧]

ويُعد المونولوج الدرامى بمثابة قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرّف صوته من خلال تلك الشخصية التى تتوحّد مع الكاتب ويتوحّد معها، مجسّدة فى النهاية الموقف الدرامى. وتشكّل اللغة الشعرية فى المونولوج الدرامى صوتا نموذجيا ، يقوم بتوصيل الجو العام للقصيدة Tone الذى يمكن إدراكه من خلال مقارنة المقاطع المتباينة داخل البناء الكلى للقصيدة.

أشكال المونولوج

"المونولوج هو مصطلح يستعمل بمعان عدة، بيد أن المعنى الأساسى له هو الحديث المنفرد الذى يقوم به شخص واحد – فى وجود أو غياب مستمعين – ونجد مثالا لذلك فى معظم الابتهالات والقصائد الغنائية والمرثيات."[٨]

وفى أدبنا الشعبى يمكن أن نجد مثالا للمونولوج فى بعض نماذج المواويل الشعبية.

ويورد د.ابراهيم حمادة فى كتابه معجم المصطلحات الدرامية تعريفا للمونولوج كما يلى:

"المونولوج هو تكوين كلامى، فردى الروح، يُلقى أو يُكتب، وبهذا فهو يمثّل كلام متحدث واحد. وقد يشير المونولوج إلى: التجنّبية – المحادثة الداخلية للشخصية – دراما الممثل الواحد – المناجاة الفردية .. الخ"

ويمكن تمييز أربعة أشكال رئيسية للمونولوج هى :

١– دراما الممثل الواحد (المونودراما) **Monodrama**

وهى المسرحية المتكاملة فى ذاتها، التى تتطلب ممثلا واحدا – أو ممثلة – كى يؤديها كلها فوق الخشبة أمام المتفرجين. ولعل "مضار التبغ" لأنطون تشيخوف (١٨٦٠ – ١٩٠٤) من أحسن النماذج فى هذا المجال.

ولقد عُرفت المسرحيات ذات الممثل الواحد الذى تساعده جوقة ناطقة على يد الممثل جوهان برانديز (١٧٣٥–١٧٩٩)

٢– التجنّبية أو مخاطبة الممثل للجمهور فى المسرحية **Aside**

وهى قطعة فردية يلقيها الممثل بصوت مسموع، لنفسه، أو للجمهور، أو – هامساً – لممثل آخر. وفيها يعبر عن خواطره أو خططه أو تعليقاته الشخصية. ولقد أطلق عليها ذلك الاسم لأن ملقيها ينتحى – فى العادة – جانبا من المسرح ويفترض أن الممثلين الموجودين معه فى المشهد المنظور فوق الخشبة لا يسمعونه، وعادة يكون ذلك بهدف الإضحاك. وكانت هذه الحيلة من سمات

الملاهى الرومانية، غير أن استعمالها قل بظهور التيار الواقعى.
ومن أمثلة التجنّبية حديث إياجو للجمهور فى مسرحية عطيل لشكسبير.

٣- المناجاة الفردية Soliloquy

تعتبر المناجاة الفردية من المواضعات أو الاصطلاحات الدرامية. وهى خطبة طويلة - إلى حد ما - تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها، فى صوت مسموع، دون مقاطعة. وفى هذه الخطبة الانفعالية، تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجرى فى المسرحية من وقائع.

وإذا كانت الدراما الإغريقية والرومانية قد عرفت المناجاة الفردية، فى حدود ضيقة وبسيطة، فإن الدراما الإليزابيثية قد مارست ذلك فى إجادة واهتمام بالغين. فمسرحية " دكتور فاوست - ١٥٩٢" لمارلو، تفتتح بخطبة افتتاحية مونولوجية يعبر فيها عن طموحاته، وتختتم بأخرى يعبر فيها عن ندمه وتعاسته وأمنيته المتأخرة فى الهروب من المصير. كما اشتهرت عن شكسبير - بصفة خاصة - مناجاة هاملت الفردية: "أكون أو لا أكون ..الخ".

وفى أواخر القرن الماضى أهمل المسرحيون استعمال المناجاة الفردية بسبب الدعوة إلى محاكاة الواقع والالتزام بالواقعية المعاشة. غير أن هذا لم يمنع بعض المسرحيات المعاصرة من استخدام التناجى.[١]

٤- المونولوج الدرامى Dramatic Monologue

هو ما يميّز القصيدة الدرامية، حيث يتواجد متكلم خيالى يخاطب مستمعين خياليين، وحيث تكشف فيه شخصية ما عن طبيعتها والموقف الدرامى الذى يحوطها. فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما أو أثر أدبى مرتكز على حادثة واحدة تقدمه شخصية خيالية أو حقيقية فى حديث من جانب واحد يوجه للقارئ أو لشخصية أخرى أو لجماعة من الناس.

ويرجع الفضل للشاعر الإنجليزى **روبرت براوننج** فى تنمية هذا النوع الأدبى الذى هو بمثابة خطبة مسرحية من غير وجود مسرح، بل يمكن القول بأن المسرح – فى هذه الحالة – هو وجدان القارئ ومخيلته.[١٠]

و تعرض هذه الدراسة إلى شكلين من أشكال المونولوج هما : المناجاة الفردية والمونولوج الدرامى. وحيث أن المناجاة الفردية هى أحد الأشكال المألوفة فى الدراما عموما، التى يمكن التعرّف عليها من خلال قراءاتنا أو مشاهداتنا المسرحية. لذا فسنحاول هنا إلقاء الضوء على الشكل الأخير من أشكال المونولوج؛ وهو المونولوج الدرامى، حيث نتناول بالتعريف التطوّر التاريخي لهذا الشكل، وعلاقته بالنظريات التقليدية للفن، وبأشكال الدراما الأخرى، والخصائص التى تميّزه.

التطور التاريخي للمونولوج الدرامى

يُعد المونولوج الدرامى من أقدم أشكال التعبير الأدبى، التى يمكن أن نجد أمثلة لها فى آداب الحضارات المختلفة كالحضارة المصرية القديمة والحضارة الصينية. وتُعد شكاوى الفلاح الفصيح فى الأدب المصرى القديم من أوضح نماذج هذا الشكل.

وعلى الرغم من أنه لم يتم تعرّف المونولوج الدرامى – فى المدارس النقدية الغربية – بشكله المعروف حاليا إلا فى العصر الفيكتورى، إلا أن جذوره امتدت منذ عصر الرومان حتى القرن التاسع عشر. وكان يُسمى **Prosopopoeia** ويمارس عادة فى المدارس، إتبّاعا لتعاليم كوينتاليان **Quintalian** حيث كان يُعتقد أنه تدريب مفيد للخطباء. ومن أهم الأشكال الأدبية لل **Prosopopoeia** الشكوى، والرسالة، والمونولوج الساخر العامى.

وقد كانت الشكوى فى – ذلك الوقت – تعبيرا عن الحزن أو خيبة الأمل فى الحب أو الموت أو كليهما. ويُعتقد أن أثرها يرجع إلى ثيوكريتس وآخرين من الشعراء الرعويين الإغريق فى القرن الثالث قبل الميلاد، ثم تطوّرت الشكوى على يد

فرجيل فى "ايكلوجويس". وفيها يتحدث الشاعر بنفسه أو يلجأ إلى شخصية خيالية تتحدث بلسانه.

وفى عصر النهضة ازدهرت الشكوى فى أساليبها الغنائية والدرامية والرعوية. وتناولها بالكتابة معظم الشعراء الانجليز الكبار، مثل ميلتون وشكسبير وسبنسر. والتى كانت – عادة – تتطلّب من القارئ بعضا من التعاطف مع الآخرين. وفى أحيان أخرى تحوى الشكوى تضمينات تعليمية عن كيفية تفادى الحظ السيئ، أو مجابهته.

وفى القرن الماضى أصبح كل من تينسون وبراوننج الوارثين لتقاليد المونولوج الدرامى. واستمر الاهتمام بالمونولوج الدرامى بعد تينسون الى سوينبورن، وماثيو ارنولد، وباوند ؛ الذى يُعد نموذجا متميّزا لهذا الشكل. أما فى القرن العشرين فلقد وجد الكثير من الشعراء – مثل روبرت لويل وتيد هيوز وكثير غيرهم – فى المونولوج الدرامى أداة فعالة للتعبير عن رؤيتهم الخاصة.

وفى أدبنا العربى لم يشع استخدام المونولوج الدرامى – بشكله المعروف – إلا فى نهاية العقد الخامس للقرن العشرين، مع بداية ما سمى بحركة الشعر الحديث – حين تمكنت من التحرّر من الإطار التقليدى للقصيدة العربية – حيث نجد أمثلة ناضجة لذلك الشكل فى شعر بدر شاكر السيّاب، ونازك الملائكة، ثم تبعهم معظم الشعراء العرب كصلاح عبد الصبور، وأدونيس، والبياتى، وخليل حاوى، وأمل دنقل، وغيرهم. إلا أن الإرهاصات الأولى للشكل الدرامى فى شعرنا العربى ترجع إلى أواخر القرن التاسع عشر فى أعقاب حركة الترجمة النشطة للأدب الغربى منذ مطلع القرن، وقد ظهرت آثارها فى بعض النماذج من شعر خليل مطران، وشعراء المهجر، ثم لدى بعض الشعراء من جماعة أبوللو. وكلها تجارب أفادت من حركة الترجمة من الشعر الغربى المعاصر، وتناولت بالتجديد الشكل التقليدى للقصيدة العربية ليتلاءم، مع الموضوعات والقضايا الجديدة التى تطرحها، وبالتالى إعادة النظر فى المفاهيم والحقائق السائدة.

المونولوج الدرامى وإعادة بناء الحقائق السائدة

لم يعد الشاعر هو **المبدع** لنظرية شعرية ما ولا هو **المرآة** أو **المحاكى** للآخر. فهو إذ يتناول الحقائق الراسخة السائدة، لا يصل إلى المعنى الذى يسعى إلى تجسيده – كما كان يُعتقد – عن طريق المحاكاة، وإنما عليه أن يجد هذا المعنى بالتفاعل الحى مع تلك الحقائق واستعادة ما افتقدته من عناصر مادية فاعلة - خلال عملية صيرورتها إلى حقائق – والعمل على استخلاص تلك العناصر من المواقف الإنسانية والتاريخية الأصلية. وتكمن موهبة الشاعر فيما يمكن أن نسميه **فيضان النفس** الذى يؤدى إلى تفاعل ذاته مع الحقائق وتفهمها بتعاطف، وما يستتبع ذلك من تفهم الحياة نفسها.

وهكذا تُنشئ قصيدته قطبا للتعاطف، يمكن للمتلقى من خلاله إسقاط ذاته على تلك الحقائق ومفاهيم الحياة التى ينفعل بها كل من الشاعر والمتلقى ويتبصّران معناها الذى لا يأتى من خلال النظريات المألوفة السائدة، لكنه ينشأ من تكثيف الواقع. ويصل المونولوج الدرامى إلى قدرته الفعالة – فقط – لأننا لا نوجّه حكمنا تجاه أفكار المتحدث – التى قد تكون فى ذاتها اعتباطية إزاء الحكم القيمى – وإنما نوجّهه تجاه منظومة بصرية كاملة للعالم الذى انفعلنا به وشاركنا فيه بالتعاطف والاستمتاع. حيث يقوم المتلقى بإعادة بناء وجهة نظر المتحدث قبل أن تتداعى – وبصفة خاصة – فى حالة وجود تناقض بين استمتاعه بوجهة النظر لذاتها على أسس تجريبية، وحكمه عليها على أسس من الصدق أو الأخلاق. وبالتحرك بعيدا عن الصدق العام نحو الخاص، يصل المونولوج – بدقة وواقعية – أكثر الأفكار رهافة، ليجعل اللامحسوس منها واقعا ملموسا.

ولعل هذا المفهوم الجديد يفرض علينا بحث علاقة المونولوج الدرامى بشكل الدراما فى المفهوم الأرسطى (التقليدى).

الدراما الأرسطية وبناء المونولوج الدرامى

ليس للمونولوج الدرامى – بالضرورة – بداية أو نهاية كالدراما الأرسطية ولكن توجد له فقط حدود تقديرية. تلك الحدود لا تفصل الفعل عن سير الأحداث المتتابعة، لكنها تلقى الضوء على تلك الأحداث، فى معرض تناولها لحياة المتحدث وخبرته.

وتكمن قدرتنا على القراءة النقدية للمونولوج الدرامى فى السماح للعمل الأدبى أن يُنشئ حكمه المعنوى الخاص به – أيا ما كان – دون الاهتمام بما يتعارض مع الحكم الأخلاقى السائد. وبدلا من إخضاع وجهات نظر الشخصيات – فى العمل الدرامى التقليدى – للمنظور العام والسماح للحبكة بتحديد حكمنا، فإننا ندع الشخصية الرئيسية فى المونولوج الدرامى تأخذ طريقها إلينا ونرى المسرحية المصغّرة من خلال وجهة نظرها، على أنها فصلا من حياتها. وبذلك نحيل الدراما الكاملة – بالمعنى الأرسطى – إلى دراما غير كاملة؛ حين يقوم المتلقى باستكمال فصولها على النحو الذى تفاعل به مع المونولوج الدرامى . والمونولوج الدرامى بما يحويه من تناقض بين اكتمال تدفق الوعى بالحياة – كما يراها المتحدث – وعدم تكامل الأحداث التى تنشأ مع هذا التدفق يعطى الأدب شكلا جديدا، ذلك الشكل الذى يخترق التتابع الأرسطى للأحداث ليخلق حالة من الغنائية تنتهك القواعد الأرسطية التى تحقّق الكمال المنطقى. ويمكن القول أن المونولوج الدرامى يعارض – ما يمكن أن يطلق عليه – شعر المعنى، ذلك الشعر الذى وصفه أرسطو بأنه يظهر من خلال الدراما أو أدب الحدث. ففى المونولوج الدرامى تكون الفكرة إشكالية وليست كاملة، كى تفسح الطريق أمام تيار الواقعية الحية للوصول إلى رؤية جديدة. أما فى التراجيديا اليونانية – إذا صح التحليل الأرسطى – يكون الواقع الذى تقدمه عن طريق الوسائط إشكالياً وغير كامل وعليه أن يفسح الطريق أمام الفكرة أو المعنى كى تبسط سلطانها على ذلك الواقع.
ننتقل بعد ذلك لبحث علاقة المونولوج الدرامى بالدراما الشكسبيرية.

الدراما الشكسبيرية والمونولوج الدرامي

كان النقاد فى القرن التاسع عشر يقرأون شكسبير علـى النحـو الـذى توصلـوا إليـه حينئـذ فـى قـراءة الأدب، إذ شـغلوا بمجـاوزة الدرامـا فـى شـكلها الأرسـطى التقليدى؛ حيث الأحداث تشتق المعنـى مـن علاقاتها بـالأخلاق المتعـارف عليهـا، وشرعوا فى قراءة الدرامـا الشكسبيرية علـى أنهـا أدب التجربـة؛ حيث الأحداث تكتسب معناها بقدر ما تتيح للشـخصية المحوريـة الفرصـة للتجربـة وللتعبيـر عـن الذات واكتشافها. هكذا أعطت قراءة شكسبير فى القرن التاسـع عشـر ثقـلا كبيـرا للمناجاة التى تمثلها اللحظات التى يبدو عندها أن وجهة نظر الشخصية المحوريـة تمحو المنظور العام للمسرحية.

إن المونولوج الدرامى قد تشكّل بدرجة كبيرة فى المناجاة الشكسبيرية. فعندما قـرأ شعراء القرن التاسع عشر تلك المناجاة اعتقدوا أنهم قد وجدوا الشـكل الـذى يمكـن عن طريقه إضفاء الموضوعية علـى العمـل الأدبـى والتعبيـر عـن الدوافـع الذاتيـة والغنائية من خلال الدراما. فحين نتوقف عن الحكم على الشـخصية بمـا نـراه مـن الخارج، والتخفّف من أثر ما تفعله وتقوله فقط، فإننا نبدأ اهتماما جادا فى فهم هـذه الشخصية من الداخل، وذلك عن طريق التعاطف والتفاعل معها. وحين يحدث هذا لا تبقـى الشـخصية **الوسيط** الأرسطي للحـدث، بـل تصبـح هـى الخالقـة لمعنـاه. وبتعبير آخر فإن الدراما تفسح المجال للمونودراما ومن ثم للمونولوج الدرامى.

وهكذا قادنا البناء الدرامى الخاص لمسرحيات شكسبير نحـو المونولـوج الدرامـى؛ ففى التركيز على الجزء الخاص بالشخصية أكثر من الاهتمـام بمتطلبـات الحبكـة، والتعمّق فى فهم الشخصية أكـثر ممـا يكشـفه الحـدث، يتـم الفصـل بيـن الشـخصية والحافز الخارجى للحبكة (كالمال، والحب، والنفوذ)، وتصبح الشخصية – حينئـذ- قوة ذاتية دافعة لا يحفزها سوى الحاجة للتعبير عن منظورها الخاص.

إن هـذه النظريـة فـى مغزاهـا النهـائى تدمّر مفهـوم الدرامـا بـالمعنى الأرسـطى. فبتركهـا الأحـداث خاضعـة لإرادة الشـخصية، فإنهـا تدمّـر المنطـق الكـامن فـى

الأحداث نفسها. وبمنحها التعاطف غير المشروط للحيوية الفاعلة للشخصية، فإنها تهدم المبدأ الأخلاقى الذى يوزع التعاطف بين الشخصيات طبقا لما يراه المتلقى. وهى بذلك تخلق نزاعا فوضويا تتنافس فيه الشخصيات على كسب التعاطف والتفاعل معها لفرض وجهة نظرها ضد المعنى العام.

إن ما يفعله ذلك الشكل الشكسبيرى هو أنه يكسر الحواجز الأخلاقية التى تكبح العاطفة وتلزمها بالمعنى العام. إذ يسمح لتلك العاطفة أن تصبح قانونا فى ذاتها. عندئذ تتوارى الوحدة المنطقية التى تحدث عنها أرسطو، وتظهر المسرحية ذات النهايات التى يحددها فقط منظور الشخصية المحورية بدلا من المسرحية ذات الحبكة الدرامية المكتملة.

عناصر المونولوج الدرامى

فى المونولوج الدرامى لدينا متحدث بضمير المتكلم ليس هو الشاعر. هذا المتحدث يُوجد فى موقف بعينه ومناسبة بعينها، يتحدث من خلالهما بمفرده ويستجيب جزئيا لمستمع صامت.

وإذا كانت العناصر الأساسية للدراما الأرسطية هى الحبكة والشخصيات، فإن للمونولوج الدرامى القليل من الحبكة وشخصية واحدة فقط. إنه نوع من الدراما يناسب – بشكل خاص – من تكون الأداة التعبيرية لديهم هى الشخصية الواحدة. ولا يتدخّل الشاعر صراحة ليوجه حكمنا، بل نحن نتعرّف غنى العالم الإنسانى من خلال التفاعل مع شخصية المتحدث.

إن المونولوج الدرامى هو فى الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية، حيث يسهم فى إثراء معرفة المتلقى برؤية جديدة مفارقة. تلك الرؤية يكون لها إمكانية التحقّق وتكتسب أهميتها على أنها نتاج المنظور الخاص للمتحدث. ويحدث ذلك الاستبصار الإنسانى عندما تنصهر الذات والموضوع – لدى كل من المتحدث والمتلقى – فى اللحظة التى يمعن فيها المتحدث النظر إلى موضوع ما فيراه من خلال منظوره الخاص.

إن تعريف المونولوج الدرامى المستنتج مما سبق يتضمن ما يلى :

١) متحدث بضمير المتكلم ليس هو الشاعر، تفصح شخصيته عن نفسها دون تعمد.

٢) متلقى ضمنى نحس تأثيره داخل القصيدة.

٣) زمان ومكان معينان.

٤) لغة عادية تقترب من لغة الحوار فى مفرداتها وايقاعاتها وبعدها عن الصنعة الأدبية المتكلّفة.

٥) تفاعل متعاطف بين المتلقى والمتحدث.

٦) مفارقة بين رؤية المتحدث لنفسه والحكم الذى يضمنه الشاعر ويطوّره المتلقى.

ولأن المتحدث غالبا ما يستخدم بطريقة غير مباشرة لبيان لوجهة نظر الشاعر. سنحاول إلقاء الضوء على طبيعة هذا المتحدث فى المونولوج الدرامى.

المتحدث فى المونولوج الدرامى

إن العلاقة بين المتحدث والشاعر فى المونولوج الدرامى تكون - فى بعض الأحيان - صريحة للغاية. الأمر الذى يعنى أن المونولوج الدرامى يمكن أن يشكّل - مبدئيا - استراتيجية تعطى قوة فعالة للفكرة المطروحة خلال وجهة نظر المتحدث.

ويُبنى المونولوج الدرامى - بشكل أساسى - حول عدم التناسب بين المتحدث والشخصيات الأخرى. ويكون عدم التناسب هذا - فى المونوبوجات الناجحة - كبيرا لدرجة أن المتحدث يبدو كأنه يعيش فى نظام آخر للوجود.

إن المتحدث هو الشخصية التى يتم تجسيدها غنائيا، فنتعرّفها من الداخل. وهو الشخصية التى نستشعر - داخلها - نبض الحياة التى تمنحنا إياها. وفى المقابل فالشخصيات الأخرى - إن وجدت - تشتق حياتها من ذاك الخالق؛ إذ تتواجد وتتشكل حيث يراها ويصفها.

إن المتحدث هو ذاتنا وليس ذاتنا فى الوقت نفسه، فهو يتلبّستا ونتلبّسه إلى الحد الذى لا يمكننا معه الحكم له أو عليه. وهو حين يربط نفسه ويرتبط بالحدث - بغرض صهر ذلك الحدث والانصهار فيه من داخل تيار حياته - فإن إحدى قدميه تقع داخل القصيدة، بينما تقع القدم الأخرى خارجها. حتى لو انغمس داخل الحدث فهو يعد متفرجا بنفس القدر الذى نحن فيه.

ولما كانت الغنائية صفة لصيقة بنسيج شخصية المتحدث فى المونولوج الدرامى، فإن تعرّف العنصر الغنائى يصبح أمرا ضروريا لاستكمال جوانب البحث.

المتحدث والعنصر الغنائى فى المونولوج الدرامى

إن عدم اتزان البناء هو ما يميّز الحديث فى المونولوج الدرامى عن الحديث فى الدراما أو السرد؛ وقد يبدو ذلك عيبا فنيا، لكن المقصود بعدم الاتزان هنا هو التورية والحركة المراوحة بين التعبير الدرامى والتعبير الغنائى. حيث تُعد المجاوزة وعدم القابلية للتفسير المباشر في المونولوج الدرامى عنصرين مناقضين لبناء الدراما والسرد، ذلك البناء الذى يهتم بتحقيق الاقتصاد فى التعبير والقابلية للتفسير.

وعندما يوصف التعبير بأنه درامى، فنحن نتوقع منه أن يكشف لنا ما نحتاج معرفته عن المتحدث والشخصية. كما نتوقع أن نجد تبريرا لذلك التعبير ومعناه داخل الموقف، الذى يُعد بمثابة الاستجابة المستهدفة له. ومن ناحية أخرى فإننا نتوقع من التعبير الدرامى أن يغير الأشياء بطريقة ما وأن يتركنا فى النهاية فى موقع أكثر تقدما عما بدأناه.

أما التعبير الغنائى الكلى فهو لا يفضى إلى أى اتجاه، فالغنائية تحفر إلى أعمق ما تستطيع ولكنها - على حد تعبير براوننج - **تفعل ذلك فى المكان الذى تقف فيه.**

ولكن لماذا يلجأ المتحدث فى المونولوج الدرامى إلى الغنائية للتعبير عن نفسه؟ والإجابة أنه يفعل ذلك من أجل أن يعرف شيئا عن نفسه، ومن ثم كى يعرف شيئا عن الحقيقة التى يسعى لإعادة بنائها. إن سعى المتحدث نحو الهدف النهائى هو ما

يفسّر أسلوب الخطاب الغامض للمونولوج الدرامى. فالمتحدث فى المونولوج الدرامى يتوجّه بخطابه إلى الخارج - كما فى الديالوج - لكن أسلوب التخاطب هذا يعطى تأثير الدائرة المقفلة؛ حيث يوجّه المتحدث خطابه إلى الخارج من أجل أن يبدو أنه يعود بمعنى لم يكن مدركا له لحظة توجيهه لخطابه. وهنا يحدث التواصل غير التقليدى مع المتلقى، فإذا كان المتحدث يمثل صوتاً واحداً من الديالوج، فإن نفسه الأخرى هى الصوت الثانى الأساسى الذى يقوم بإعادة صوته الشخصى وقد صار أكثر غنى. والنتيجة هى جعل الحركة الخارجية للقصيدة أداة للعودة إلى الداخل، وجعل الموقف الدرامى مناسبة للتعبير الغنائى. وهكذا يوجّه المتحدث خطابه إلى الخارج من أجل مخاطبة نفسه - بطريقة فعالة - والتوصل إلى كشف موضوعى حول ذاته. فالمتحدث لا يتطوّر خارجا فى اتجاه مثال خارجى، كما أنه لا يواجه الاتجاه الأخلاقى كرد فعل للواقع الذى يحياه، بل هو يجعل الظروف جزءاً من نفسه حين يتطوّر إلى الداخل فى اتجاه تجسيد أكبر لمنظوره الخاص. وهذا يعنى أنه فى المونولوج الدرامى تُستخدم - فى الوقت نفسه - وسيلتان متعارضتان للتشخيص. الأولى هى الطريقة الدرامية التى تتجسّد فيها الشخصية خلال التعبير والحدث، والثانية هى الغنائية، حيث لا يتم تجسيد الشخصية على أساس المفهوم الأرسطى للتشخيص، بل يتم التعبير عن الذات دون التركيز على المعنى الغائى والأخلاقى. وهكذا يكون التشخيص غنائيا لدرجة يتعذر معها الحكم على المتحدث من منظور تقليدى.

فالتشخيص الغنائى يجسّد مساحة للوجود خارج القصيدة، حيث يكون التعاطف والتفاعل - اللذان نبذلهما من وجودنا الذاتى - هما وسيلتنا إلى فهم تلك المساحة.

المونولوج الدرامى والمنظور الخاص

إن المونولوج الدرامى هو البوتقة التى يحدث فى داخلها ذلك التفاعل بين الحياة والحقائق السائدة، حيث يتم النظر إلى الحياة، ومحاولة تحديد أبعادها أو حتى تشويهها عن طريق وجهة نظر شخص معين فى زمان ومكان معينين.

بغرض التأثير فى شخص ما أو إعادة بناء فكرة ما أو مرحلة تاريخية. ويكون قلقلة التوازن بين العاطفة والحكم القيمى هو الناتج لهذا التفاعل.

والمنظور الخاص هو الأداة التى يتم عن طريقها قلقلة التوازن القائم بين العاطفة والحكم، فهو يبتعد عن الحكم القيمى والأفكار العامة، وينحو نحو تكثيف الواقع. فالمتطلبات الخاصة لبناء المونولوج الدرامى قد تخلق ظلالا للمعنى لم تخطر للشاعر من قبل، وهى تمكّنه أن يبتعد - مرحليا - عما يشغله بشكل شخصى. فالمنظور الخاص يظهر المتحدث كمنغمس وغير منغمس - فى الوقت نفسه - فى الموقف، وهو يبدو منظوراً شديد الخصوصية ومفرطاً فى الكلية أيضا. فيكون هذا المنظور هو الجسر بين التشخيص الغنائى والدرامى؛ بين الأغنية والموقف.

وإذا كان المتحدث يكشف عن نفسه بالتنقّل من حالة إلى أخرى، عن طريق رؤية ما يراه المتحدث داخل حدود منظوره، فإننا عن طريق تلك الحالات نفسها نتمكّن من فهم حياته الكلية ومن ثم حياتنا نحن.

والمنظور الخاص هو المجرى الذى من خلاله تأخذ الحياة - التى نشارك المتحدث فيها - شكلا مخالفا لنا، ونحن نُسقط حياتنا على هذا المجرى للسبب نفسه الذى يُسقط المتحدث حياته من أجله، أى لاكتساب الوعى بالحياة على النحو الذى انفعلنا به.

هوامش

(١) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٢، ص ١١.

(٢) P. Hobsbaum, *Essential of Literary Criticism*, Hungary, Thames & Hudson, 1983, P 30.

(٣) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، (د.ت.)، ص ٢٩٤.

(٤) س. موريه، الشعر العربي الحديث، ترجمة شفيع السيد، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٦، ص ٣٣٥ - ٣٤٥.

(٥) عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص ٢٩١.

(٦) T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London, Faber & Faber, 1979, P 95.

(٧) T. S. Eliot, Op.Cit., Pp. 89 - 97.

(٨) J. A. Uddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1984, P 400.

(٩) ابراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥.

(١٠) مجدى وهبة، **معجم المصطلحات الفنية فى اللغة والأدب**، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٧٩، ص ٨٢.

الفصل الأول

المونولوج الدرامى والمناجاة

تمهيد

في المونولوج الدرامي يكون الاستغراق داخل المنظور الخاص، هو الذي يجعل حديث المتحدث عن نفسه أمراً هامشياً لا يرقى أن يكون هدفاً في حد ذاته. وهو ما يميّز المونولوج الدرامي عن المناجاة، إذ أن هذا الحديث العارض في المونولوج الدرامي هو الذي يؤدي - غالباً - إلى الخلط بين شكلي المونولوج الدرامي والمناجاة، ويمكن القول - عموما - أن الاختلاف بين الشكلين يكمن في أن موضوع المناجاة هو نفس المناجي، بينما يوجّه المتحدث في المونولوج الدرامي اهتمامه إلى الخارج.

وحيث أن التكلّم عن النفس يتضمن بالضرورة طريقة موضوعية للفهم، فإن المناجي يَنظر إلى نفسه من منظور عام يؤطّره العمل الدرامي. ولا يكتفي بالتعبير عن أبعاد شخصيته وأحاسيسها الداخلية ودوافعها؛ لكنه يتعدّى ذلك إلى محاولة فهم نفسه بتعقل.

وهذا هو السبب في أن المناجاه كثيراً ما تحفل بتحليل النفس والجدل الداخلي بينما لا يحدث ذلك - بشكل متعمد - في المونولوج الدرامي. إذ يختص المناجي بالحقيقة، محاولاً التوصل إلى وجهة النظر الصحيحة، بينما يبدا المتكلم في المونولوج الدرامي بوجهة نظر مبدئية، لا يهمه حقيقتها بقدر ما يهمه محاولة فرضها على العالم الخارجي.

والمعنى في المناجاة يتطابق مع ما يظهره المناجي ويتفهمه، والصدق الفني يكمن في مقدرته على التبرير والرؤية من خلال المنظور العام المستقر في الأذهان. لكن المعنى في المونولوج الدرامي يكمن في عدم التوازن بين ما يظهره المتحدث وما يستشعره أو يدركه. ولعل هذا ما يجعل من التورية الساخرة Irony عنصراً مهماً في تشكيل الدلالة الكلية للمونولوج الدرامي. حيث يستوعب وعي المتلقي

وعى المتحدث ويفطن إلــى الدلالـة الكليـة فيـه بـل ويجـاوزه. وينتقـل المعنــى عـن طريـق مـا يظهـره المتحـدث بـالقدر نفسـه الـذى ينتقـل بـه عـن طريـق مـا يخفيــه ويشوّهه. واستغراق المتحدث فى حديثه لا يعنى أنه يتحدث إلى الجمهـور، بـل إن هذا الاستغراق فى محاولة استكشافه وتحديد اتجاهه، هو أحـد الأشياء التـى تنتقـل إلى المتلقى ويتفاعل معها.

إن أسلوب التخاطب فى كـل مـن الديـالوج والمونولـوج الدرامـى يكـون أكـثر تعقيداً منه فى المناجاة. حيث أن **المنـاجى** – مثـل المتحـدث فـى القصيـدة الغنائيـة التقليديـة – يتّبـع أسـلوب التخـاطب الخـاص بالمحادثـة العاديـة؛ فهـو يلتفـت إلـى الجمهـور عندمـا يـود أن يخـبرهم أمـراً، وعندمـا يريـد أن يصـف لهـم نفسـه يقـف خـارجها ويبدأ فى الحديث عنها. لا يوجد اختلاف بين ما يقول وما ينتوى أن يقول وهو يدرك مثلنا المعنى فيما ينطـق بـه، لـذا فيمكـن الحكـم علـى صحـة مـا ينطـق بالطريقة نفسها التى نحكم بها على الجمل الخبرية فى المحادثة العادية.

وتجدر الإشارة إلى عدم وجود فاصل حاد بين المناجاة والمونولوج الدرامى فكثيرا ما يقترب أحدهما من الآخر؛ حيث توجد بينهما منطقة واسعة مـن التمـازج فضـلا عن تعدد أشكال كل من المونولوج الدرامى والمناجاة إلى الحد الذى قد يثير الخلط بينهما. والذى يجعل من هذه القضية إشكالية تحتمل وجهات نظر متباينة.

ولهذا السبب آثرت الالتزام بالتعريف المعجمى فـى التفرقـة بينهمـا؛ حيـث نقتصـر المناجاة على الحديث المنفرد للشخصية فى المسرحية ، وإن اقـتربت – أحيانـا – من المونولوج الدرامى فى محاولة توصيل وجهة نظر الشخصية. فـى حيـن يـلزم المونولـوج الدرامـى حـدود القصيـدة الدراميـة – وإن عُنـى بـالتعبير عـن الأبعـاد النفسية لشخصية المتحدث.

لكن يبقى هنالك فـرق مهم بيـن الشـكلين. فالمناجـاة وإن حـاولت – أحيانـا – نقـل وجهة نظر الشخصية، فإنما تفعل ذلك – غالبا – فى اسـلوب مباشـر لا تلجـأ معـه إلـى التشـويه المتعمّد **Distortion** ولا تتنـافر وجهـة النظـر هـذه مـع البعـد الدرامــى

المرسوم للشخصية ولا مع الحقائق السائدة المتعارف عليها. وعلى العكس من ذلك فالمونولوج الدرامى حين يجسّد لنا الأبعاد النفسية لشخصية المتحدث إنما يفعل ذلك ضمن خطته المرسومة فى توصيل المنظور الخاص للشخصية وهو - غالبا - ما يكون منظورا متفردا غير تقليدى.

. . . .

ونتناول فى هذا الفصل بالتحليل أمثلة من كل من المناجاة والمونولوج الدرامى. ونبدأ بالشكل الأول وهو المناجاة كما تتمثل فى حديث الحسين فى مسرحية الشرقاوى "الحسين ثائراً" حين يقف أمام قبر الرسول (ص) بعد صلاة الفجر ويقول:

الحسين :

بأبى أنت وأمى يا رسول الله إذ أبعد عنك

وأنا قرة عينك

إننى أرحل عن أزكى بلاد الله عندى

خارجاً بالرغم منى..

غير أنى ..

أنا لا أعرف ما أصنع فى أمرى هذا فأعنى

أنا إن بايعت للفاجر كى تسلم رأسى

أو لكى يسلم غيرى ... لكفرت

ولخالفتك فيما جئت للناس به من عند ربك

وإذا لم أعطه البيعة عن كره قتلت!

وإذا عشت هنا كى أحشد الناس عليه

خاض من حولك بحراً من دماء الأبرياء!..[٢]

...وهكذا إلى آخر المناجاة، حيث نتبين أن المتحدث يخاطب نفسه، يصف محنة خروجه من بلده، ويقتصر الخطاب على صوت واحد لا يتغير، والمكان ثابت هو

قبر الرسول، وكذا زمن الحديث فهو ثابت لا يتحرك إلى الوراء فى استرجاع، أو يحاول تمثل المستقبل، وهو بذلك يمثّل أبسط أشكال المناجاة. والشاعر لا يمل من الإفاضة السردية التى تسلب الحوار كثيرا من دراميته التى تعتمد – فى المقام الأول – على التكثيف. وما يقوله – أيضاً – لا يخالف كثيراً حقيقة الشخصية التاريخية والدرامية وما يُحتمل أن تقوله وتفعله من واقع معرفتنا بالتكوين النفسى لهذه الشخصية، حيث يصف حالة التمزق التى تعانيها الشخصية وهى تغادر الأرض التى تحبها، والحيرة بين الصمود فى وجه قوى عاتية الأمر الذى يعنى الانتحار، والتسليم لتلك القوى الذى يعنى مخالفة الرب. ولم يحاول الشاعر التعامل مع الحدث كخيط يمكن له أن ينسج منه حقائق جديدة تلقى بظلالها على الواقع الذى نحياه وتتفاعل معه. أما مجرد إيراد الحقائق التاريخية المعروفة فهو أمر يقتصر على وظيفة الإسقاط التى يمكن أن يقوم بها كتاب يؤرخ لهذه الأحداث!؟

ونأخذ مثالاً آخر فى حديث "وحشى" فى مسرحية "الحسين ثائراً" لعبد الرحمن الشرقاوى حين يصف واقعة قتله لحمزة بن عبد المطلب. وهنا تتعدد أساليب الخطاب فى هذه المناجاة إذ يبدأها المتحدث بتمثّل الحدث واسترجاعه محاولةً منه لاستبطانه ومن ثم تفهم ذاته، كما نجد زمن ومكان الحديث غير ثابتين:

وظللت أنبش بطنه حتى عثرت على الكبد

فنزعتها وعصرتها لتلوكها أسنان هند

ويحاول تبرير ما حدث مخاطباً نفسه فى صوت خافت:

قد كنت عبداً حينذاك، وكان لى آمال عبد

وتعلو نبرته متوجها بخطابه إلى الجمهور عن نتائج فعلته التى حدثت فى زمن لاحق:

حتى إذا ما كان يوم الفتح جئت إلى الرسول

ووقفت أبكى لا أقول ولا يقول

ودخلت فى الإسلام لكن لم يصافحنى الرسول

لم يعطنى يده الكريمة بل نأى عنى بجنبه

وركعت فى عارى على قدم الرسول فلم يجبنى

أنا لم يصافحنى الرسول.. ازوّر عنى

وحملت عارى وانطلقت ..

وشربت خمر الأرض لكن ما انتفعت ..

أيا مضيت فما يفارقنى الشبح

ويعود مرة أخرى سيرته الأولى فى تمثّل الأحداث السابقة فى مواقعها:

هوا ذاك حمزة يصرع الأبطال منطلقاً كإعصار مخيف

هو ذا يصول كما يشاء وقد تحامته السيوف

والمسلمون يكبرون .. الله أكبر

وجيوش مكة تنحسر

ومُلئت رعبا فاختفيت وراء صخرة

وإذا بهند والنساء الراقصات أَتين يقرعن الدفوف

ورأيت حمزة ما يزال يصول كالرئبال يفتك بالحشود

فعل الأفاعيل العجاب بهم ففروا خائفين

وتخفت نبرته حين يعود لمخاطبة نفسه:

وحديث هند ما يزال يسيل فى أذنى :

فلتقذف برمحك ظهره ... ستصير حرا إن قتلته

ستنال منى ما اشتهيته [1]

وهنا نجد المتحدث – وهو شخصية درامية – يحدثنا عن الملابسات التى أحاطت بواقعة مقتل حمزة بن عبد المطلب ويصف لنا الأحداث كما رآها أو كما تخيلها وموقفه من تلك الأحداث. ورغم تعدد أساليب الخطاب بين حديث خافت إلى النفس، وخطاب للجمهور، واسترجاع للحدث وتمثّله فى أزمنة وأمكنة متغيرة، إلا أن المناجى لا يريد أن ينقل إلينا أو يوحى لنا بشىء آخر سوى ما تقوله كلماته وتحمله من حقائق تاريخية مأثورة عن الشخصية والحدث التاريخى – حتى ولو

كانت تتضمّن بعضاً من خيال – وتتمثل هذه الحقائق المأثورة فى : مضغ هند بنت عتبة لكبد حمزة، رفض الرسول مصافحة حبشى، بلاء حمزة فى المعارك ...الخ. ونجد أن ما يقوله المتحدث لا يختلف كثيراً عن وعينا بالتكوين النفسى لشخصيته وسماتها التى يمكن تخيّلها، فضلا عن اهتمامه بتوصيل حالته النفسية من خلال تلك المناجاة: حملت عارى – ما يفارقنى الشبح – مُلئت رعبا .....الخ ننتقل بعد ذلك إلى مسرحية "الفتى مهران" لعبد الرحمن الشرقاوى حيث نورد هذا المقطّع على لسان الشخصية الرئيسية الذى يبدأه "مهران" مخاطبا "سلمى":

مهران :

عندما كنت فى سنك ... من عشرين عاما يا ابنتى،

لكنه يرتد إلى الداخل مناجيا نفسه فى صوت خافت:

كنت فى الأزهر لا أملك إلا الضحكات

وانطلاقات الصبا .. واهتماما رائعا بالمعرفة

ثم أحلامى العريضة ..

ويبدأ بعد ذلك فى تمثّل الأحداث اللاحقة فى مكان آخر هو قريته فى محاولة منه لسبر أغوار نفسه:

ثم إنى ذات صيف عدت للقرية والقلب

يغنى .. وبنفسى كل أشواقى لأمى وأبى

غير أنى .. لم أجد إلا صخوراً فوق حفرة

وشحوباً مذنباً فى كل وجه

وحديثاً هامساً مختنقاً فى رنة العطف على

ثم تخفت النبرة حين يعاود مخاطبة النفس بعد أن توصّل إلى فهم ردود الأفعال السابقة:

هو ذا كل الذى استقبلنى من قريتى .. من قريتى المنكسرة

هو ذا ما قد تبقى من أبى الشيخ وأمى الصابرة

ويعود مرة أخرى لتمثّل الأحداث:

ثم إنى لم أجد أرضاً ولا داراولا شئ ... ولا حتى أمل

ثم قبران صغيران لأمى وأبى[٣]

هنا نجد اختلافاً فى الأسلوب – نتناوله بالتوضيح فيما بعد – عن الأمثلة السابقة للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى من مسرحية "الحسين ثائرا". سواء فى حديث وحشى أو الحسين، حيث اقتصر هذان المثلان السابقان على تصوير الوقائع وتقرير المواقف – وإن عمد المتحدث فى المثال الثانى إلى الانتقال الزمنى والمكانى – دون اللجوء إلى صور شعرية دالة يمكن أن يستنتج منها المخاطب الحالة النفسية للمتحدث مثلما نجد فى حديث مهران السابق الذى تتعدد فيه أساليب الخطاب، والذى يصف فيه هول صدمة الشاب العائد إلى قريته التى غادرها يوما مفعما بالأمل.

وباستعادة ما يقوله "وحشى" حين يصف لنا حالته النفسية:

ومُلئت رعبا واختفيت وراء صخرة

نجد أن الأسلوب تقريرى يصف الأحداث كما وقعت. وحتى حين ينتقل إلى وصف بلاء حمزة فى المعركة نجده يعمد الى التشبيه – وهو أضعف الصور البلاغية من حيث الإيحاء بالمعنى إذ لا يترك مساحة لعقل المخاطب – فيقول:

هو ذاك حمزة يصرع الأبطال منطلقا كإعصار مخيف

وحين يعود وحشى إلى وصف حالته النفسية بعد مقتل حمزة نجده يفعل ذلك فى أسلوب تقريرى، وإن تم تطعيمه ببعض الصور البلاغية:

أنا ذاك مثل اللعنة السوداء منذ غدرت بك

عدم تطاردة الحياة

ذئب تحامته العصاة

قبر تحرّك

عرض مهين منتهك

ندم تحاصره الذنوب

عار يفر الكل منه ويرجمونه

رجس تنوء به القلوب

قلق تجافته السكينه

قرح على وجه الأبد[1]

وكلها صور شعرية مكرورة إذ تدور حول معنى واحد هو إحساس الشخصية بالذنب. دوز أن تجاوز ذلك الشعور الداخلى للشخصية لتطلعنا - بطريق غير مباشر - على منظورها الخاص ووجهة نظرها، وهومايحدث فى المونولوج الدرامى.

ويمكن لنا أيضا أن نتتبع نفس الملامح من التكرار والتقرير فى مناجاة الحسين التى سبق أن أوردنا جزءاً منها، حيث يقول فى آخر المقطع مخاطباً نفسه فى نبرة خافتة:

آه لو تنكشف الغمة عن عينى كى أبصر أبعاد الطريق ؟

إنما تغطش عينى سحابات الهموم !

ما عسى أن تبصر العينان فى ليل بهيم !

طُمست فيه النجوم ؟

ما عسى أن يبصر المحزون من خلف الدموع

بأبى أنت وأمى يا رسول الله إذ أبعد عنك

أنا ذا أخرج من أرض الوطن !

(يكاد يجهش فيبادر إلى التماسك محدثا نفسه)

عمرك الله تماسك يا حسين !

أنا ذا أرحل مقهورا - ولا حيلة - عن أرض المدينة

ملعبى منذ الطفولة

ومراحى فى الشباب

ومنار العلم والدين ومهد الغزوات

حرم الله وحصن الذكريات

ومثابات الخيال

ثم تعلو النبرة قليلاً:

آه يا نبع الأمانى الشريفة

أنا ذا أخرج منها هائما تحت الظلام

أنا ذا أحمل آلامى وأحلام الجميع

كالمسيح المضطهد

تتلقاه حراب الظلم فى كل بلد

وهو يمضى يغرس الأقدام فى شوك السلام

ليزيح الشوك من كل الربوع !

مثل موسى خارجاً يوجس خيفة

هارباً من بطش فرعون إلى التيه الفسيح المترامى

ما على النفس يخاف

إنما يشفق من أن يغلب الظلم ودولات الضلال

ثم يتوجه بخطابه إلى الجمهور فى صوت عالى النبرة:

إننى أخرج كى أصرخ فى أهل الحقيقة ٠

انقذوا العالم، إن العالم المجنون قد ضل طريقه

انقذوا الدنيا من الفوضى وطغيان المخاوف

أنقذوا الأمة من هذا الجحيم(٥)

والمناجى هنا يصف رحلة خروجه من أرض الوطن وحالته النفسية على أثر ذلك الخروج، وهو أيضاً لا يعمد إلى الصور الشعرية - بشكل أساسى - وسيطا لنقل تلك الحالة، لكنه يلجأ الى الوصف والتقرير، مستخدما الأوصاف التقليدية عن المدينة (منار العلم والدين وأرض الغزوات ....الخ) مع التطعيم بالصور البلاغية

واستخدام التداعى والتكرار – دون مسوّغ فنى – الأمر الذى ينتقص من الدرامية المعتمدة على التكثيف.

فنجده على سبيل المثال حين يتحدث عن خروجه هائما تحت الظلام حاملاً آلامه وأحلام الجميع – الأمر الذى يذكر المخاطب على الفور بالمسيح – لا يلبث أن يحرمنا من متعة التذكر والترادف، إذ يورد هذا التشبيه لصيقا بالصورة الأولى:

كالمسيح المضطهد

تتلقّاه حراب الظلم فى كل بلد

ثم يدفعه تيار التداعى فى حديثه عن خروج المسيح الرسول إلى الحديث عن خروج موسى الرسول هاربا من بطش فرعون، ويختتم هذه المناجاة بدعوة (خطابية) لإنقاذ العالم. كل هذا يطيل من المناجاة ويكرس الإفاضة والتكرار أسلوباً ينتقص – كما سبق القول – من درامية النص. فضلا عن التزامه فى الحديث إطار العبرة المستلهمة من الحدث التاريخى دون التعمق فى الحدث والتفاعل معه، ومن ثم التوصل إلى حقائق تحمل طابع الجدة، وهو الأمر الذى يعنى به الشكل الآخر أى المونولوج الدرامى.

وهذا الأسلوب يكاد يطبع المسرحيات الشعرية للشرقاوى التى تتناول شخصيات ووقائع تاريخية، أما المثال الذى سبق الإشارة إليه من مسرحية الفتى مهران حول حديث مهران عن ذكرياته فلقد تناوله الشاعر نفسه بأسلوب مخالف لأسلوبه فى حديث كل من وحشى والحسين؛ حيث يصف نفسه حين كان فى الأزهر – شاباً مفعماً بالحيوية – فى صورة شعرية فيقول:

كنت فى الأزهر لا أملك إلا الضحكات

ثم يصف عودته للقرية بقوله :

غير أنى لم أجد إلا صخوراً فوق حفره

وشحوباً مذنباً فى كل وجه

وحديثاً هامساً مختنقاً فى رنة العطف على

هو ذا كل ما استقبلنى من قريتى المنكسرة

ومن السهل هنا أن نتعرف ملامح أسلوب مغاير تماما لأسلوب التقرير والإفاضة - الذى سبق الإشارة إليه - حيث يعمد الشاعر إلى الصور الشعرية **للصخور والحفر واختناق الحديث**، كى تحمل إلى المخاطب صورة القرية المنكسرة فى إيجاز مطلوب فضلاً عن تعدد أصوات المخاطب. ويرجع ذلك - فى رأيى - لتحرر الشاعر من أسر الالتزام بحدود الشخصية التاريخية.

ويمكن أن نتتبع ملامح هذا الأسلوب المغاير للشاعر فى معظم الحوار الشعرى الداخلى لمسرحية الفتى مهران، ويتجسّد ذلك قرب نهاية المسرحية على لسان مهران حين يوشك على الموت، حيث يبدأ حديثه مخاطباً الجمهور:

مهران :

أنا ذا أمضى وما قلت الذى كنت أريد

تخفت النبرة ونجد أنفسنا أمام صوت آخر بمثابة (الجواب) للصوت الأول:

لم يزل عندى أشياء تقال

ويعود الصوت الأول متجها بالحديث إلى الجمهور وتعلو النبرة ثانية:

أنا ذا أمضى وما قلت الذى عندى ... وما حققت حلماً واحداً

ثم تخفت حين يجيب الصوت الآخر:

لم يزل فى القلب منى ألف حلم

وأنا أمضى بأحلام حياتى

لم يزل فى الرأس منى ألف شئ

وتعلو النبرة حين يعاود المتحدث شكواه:

أنا ذا ... أفقد الصحراء والليل وأحلامى وحبى

أنا ذا ... أفقد الأهرام والنيل وأشيائى جميعا

ثم يتوجه بالحديث إلى الجمهور بعد أن توصّل إلى تبرير لمعاناته:

لا تبالوا.. سيقول الناس عنا

ما عساهم سيقولون إذن يا صابر؟ ما عساهم سيقولون ؟

سيقول الطير والريح انتصرنا[1]

الخطاب هنا تبادلى بين صوتين الأول عالى النبرة انفعالى يشكو ما أصابه ويتوجه بالحديث إلى الخارج والثانى صوت عاقل يورد أسباب ومبررات تلك الشكوى فى حديث داخلى إلى النفس. حيث يصف المتحدث الفقد الذى يحدث حين يغادر، ويمزج بين فقده للأحلام والمشاعر الروحية، وفقده للأشياء المادية التى تحمل داخلها ذكرياته، كالصحراء والليل والأهرام والنيل، ثم لا يجد أفضل من يتحدث عنه بعد رحيله، سوى الطير الذى يشدو والريح التى لا تهدأ. وهو الخاصية الملازمة للمناجاة التى تهتم بنقل أحاسيس الشخصية الداخلية ومشاعرها وذكرياتها (الحقيقية) دون محاولة للإخفاء أو التشويه الذى قد يلجأ إليه المتحدث فى المونولوج الدرامى. كما نجد أن الالتجاء إلى الصور الشعرية في هذه المناجاة هو بغرض نقل تلك الأحاسيس والمشاعر الداخلية فى إطار المنظور العام للعمل الدرامى، ودور كل شخصية فى توصيله.

وننتقل مرة أخرى مع شاعرنا عبد الرحمن الشرقاوى إلى مسرحية الحسين شهيدا. حيث يقول الحسين بعد محنة العطش، قبل أن يلحق برفاقه الذين سبقوه إلى القتال، ويبدأ المناجاة بمخاطبة نفسه:

الحسين : (مستمرا على ربوة وحده)

فأنا الشهيد هنا على طول الزمان

أنا الشهيد

ثم ينتقل بحديثه إلى الجمهور فى نبرة عالية:

فلتنصبوا جسد الشهيد هناك فى وسط العراء ليكون رمزاً دامياً

للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء

ويعود إلى مخاطبة نفسه فى صوت خافت:

قطراته الحمراء تسرح فوق أطباق السحب

كى تصبغ الأفق الملبد بالعداء

ببعض ألوان الإخاء

من قلبى الدامى ستشرق روعة الفجر الجديد

من حر أكباد العطاش سينبع الزمن السعيد

ثم تعلو النبرة وينتقل الخطاب مرة أخرى إلى الجمهور:

طوبى لمن يعطى الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة

طوبى لأبناء الحقيقة أدركوا أن الإباء

هو الطريق إلى النجاة

وتذكرونى دائما

فلتذكرونى كلما استشرت طواغيت الظلام

وإذا عدت كسف الجوارح فوق أسراب الحمام

وإذا طغت نوب الحروب على نداءات السلام

وإذا تمطى الوحش فى الحقل الندى

يلوك أحشاء الصغار

وإذا طغت قطع الغمام

على وضاءات النهار

وإذا تأجّج فى النجوم بريقها تحت العواصف

وإذا تمزّق آمن تحت المخاوف

وإذا مشى الفقهاء مخذولين

يلتمسون عطف الحاكمين

وإذا انزوى العلماء خوفا من صياح الجاهلين

وإذا أوى الضعفاء للأحلام يقتاتون بالأمل الحزين

وإذا دجا ليل الخطايا

وإذا تبجحت الدنايا

وإذا الفضائل أصبحت خرساء عاجزة

وصوت الشر صداح مبين

(يندفع خارجا بسيفه)(٧)

يتحدث الشاعر على لسان شخصية الحسين حين يتأهب للموت، ويبدأ حديثه فى صوت خافت يحمل ملامح العزاء للنفس، ثم تعلو النبرة حين يتجه الخطاب إلى الخارج طالباً منا أن نذكره كلما طغى الظلام ومزّق الجوارح الحمام ولاك الوحش الصغار وحجب الغمام النهار وانزوى العلماء ولاذ بالأحلام الضعفاء. وهو استشراف لما يحدث فى المستقبل وتحفيز لمواجهته. حيث تحاول هذه المناجاة الخروج عن الحدود التقليدية من حيث التزامها نفس المناجى، والاقتراب من المونولوج الدرامى فى تكريس وجهة النظر. إلا أن الجدير بالملاحظة أن وجهة النظر هذه هى وجهة نظر عامة متفق عليها، من خلال العبرة المستخلصة من الحدث التاريخى والمنظور الأخلاقى السائد، فضلاً عن أن التعبير عنها يتم بشكل مباشر دون اللجوء إلى التشويه والتغريب أو التورية الساخرة الذين يصاحبون – غالبا – المونولوج الدرامى. هذا ويلاحظ أن تعدّد الصور الشعرية فى تلك المناجاة قد أفقدها جمالها وتأثيرها المطلوب، حين وأدها الشاعر فى مهدها، حيث أورد فى بداية المناجاة الصورة الشعرية التالية على لسان الشخصية نفسها:

(فلتنصبوا جسد الشهيد هناك فى وسط العراء

ليكون رمزاً دامياً

للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء)

وهو تلخيص لما أورده بعد ذلك من صور، أعتقد أن من الأفضل أن يدّخره الشاعر لنهاية المناجاة أو ربما يحذفه، فى سبيل الأثر الدرامى. لكن ما يهم هنا هو أن المتحدث – رغم التجائه إلى حشد من الصور الشعرية وتعدد أساليب الخطاب – يدور فى إطار العمل الدرامى والحقائق التاريخية التى ينقلها، وما يعتمل فى نفس الشخصية من صراع داخلى – وإن كان متخيّلاً – لا ينفصل عن طبيعة الشخصية الدرامية.

ننتقل بعد ذلك إلى الشاعر الآخر الذى تتناول أعماله هذه الدراسة وهو صلاح عبد الصبور، فى مسرحية "ليلى والمجنون" حيث يقول على لسان سعيد أحد الشخصيات.

سعيد:

أبغى أن أبعث برساله

للقادم من بعدى

لكنى لا أعرف عنوانه

ما دمت رسوله

فاحملها له

هى بضعة أسطر

"يخرج ورقة من جيبه، ويبدأ فى القراءة"

يا سيدنا القادم من بعدى

أنا أصغر من ينتظرونك فى شوق محموم

لا مهنة لى، إذ أنى الآن نزيل السجن

متهما بالنظر إلى المستقبل

لكنى أكتب لك

باسم الفلاحين، وباسم الملاحين

باسم الحدادين، وباسم الحلاقين

والحمارة والبحاره

والعمال وأصحاب الأعمال

والأعيان وكتّاب الديوان

والبوابين وصبيان البقالين

وباسم الشعراء وباسم الخفراء

والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية

وعبد الله النديم وتوفيق الحكيم وألمظ،

وشجرة الدر وكتاب الموتى ونشيد بلادى بلادى

نرجو أن تأتى وبأقصى سرعه

فالصبر تبدد

واليأس تمدد

إما أن تدركنا الآن

أو لن تدركنا بعد

حاشية : لا تنسى أن تحمل سيفك(٨)

يبدأ المتحدث المناجاة بحديث خافت إلى النفس حول رغبته فى أن يرسل رسالة، ثم يوجه حديثه إلى الخارج طالباً من رفيقه أن يحمل تلك الرسالة، وبعد ذلك يرتد مرة ثانية إلى نفسه يقرأ معها مضمون تلك الرسالة.

ورغم أن الحديث يحمل بعض (الحقائق) الدرامية عن المتحدث ككونه نزيلاً للسجن، إلا أنه عندما يتناول تهمته يصفها بأنها **النظر إلى المستقبل**، وهو انتقال من الحقيقة الجزئية المتمثلة فى الاعتقال إلى مفهوم كلى لا يمكن أن يرد فى أسباب الاعتقال المعهودة!! ويشير بهذا إلى المنظور العام الذى يؤطّر العمل الدرامى ويميّز كل شخصية، فضلاً عن أن المخاطب هنا هو شخصية خيالية غير متعينة؛ الأمر الذى يؤكّد المفهوم الكلى للحديث. والذى يجعل تلك المناجاة تقارب فى تناولها – كما سبق القول – المونولوج الدرامى.

ونبحث مثالاً آخر للمناجاة من مسرحية "مسافر ليل" للشاعر صلاح عبد الصبور على لسان بائع التذاكر، حين ينتقل من الحوار مع الراكب الى المناجاة وبالعكس حيث يقول:

بائع التذاكر

مذعورٌ.. وغبى

أو لا تدرك من ثوبى ما أطلب ؟

أطلب تذكرتك

هذا عملى .. عمل مرهق

ينزعنى من فرشى فى بطن الليل

يحرمنى من نومى ... أشهى خبز فى مائدة الله

أحيانا لا تحوى القاطرة سوى حفنة ركاب

ينتثرون كأجولة لا تحوى إلا رجلا أو رجلين

تبدو مظلمةً باردةً خافتة الأنفاس ...

كبطن الحوت الميت

أعرف ذلك حين تقعقع فوق رصيف البلدة

أنوار مطفأة، وزجاج لا تلمع خلف غشاوته رأس

لكنى أتفقّد كل العربات

هذا واجب !

أتحسّس جلد مقاعدها، وأحدّق فى الظلمة

أحيانا أقلب ظهر المقعد

بل إنى أحيانا أقعى كى أنظر ما تحت المقعد

بل إنى أحيانا أستخرج مطواتى، وأشق المقعد

ماذا ؟ لا أغفر أن يركب أحد دون تذاكر

ماذا ؟ هل هدأت نفسك

تّذكرتك[1]

ينقسم المقطع السابق إلى ثلاثة أجزاء : حوار – مناجاة – حوار. وفى الجزء الخاص بالمناجاة يصف عامل التذاكر عمله اليومى من خلال الركاب الذين يلتقيهم، وكيف يتمثّلهم:

أجولة ملقاة فى مخزن قطن مهجور

فهو ينقل حالته النفسية فى صورة شعرية دالة، ويعود ليؤكّد هذه الحالة فى وصفه للقاطرة ورصيف البلدة:

تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس ...

كبطن الحوت الميت

أعرف ذلك حين تقعقع فوق رصيف البلدة

أنوار مطفأة، وزجاج لا تلمع خلف غشاوته رأس

ثم ينتقل إلى وصف رد فعله لتلك الحالة النفسية أو أفعاله الخاصة التي يمكن لنا أن ندرك منها معاناته:

أتحسس جلد مقاعدها وأحدق في الظلمة

أحيانا أقلب ظهر المقعد

بل إنى أحيانا أقعى كى أنظر ما تحت المقعد

بل إنى أحيانا استخرج مطواتى، وأشق المقعد

وفى النهاية يلخّص لنا معنى تلك الشواهد والأفعال حين يقول:

ماذا ؟ لا أغفران يركب أحد دون تذاكر

وهو تفسير لتلك الحالة السوداوية وفى الوقت نفسه رد فعل للمعاناة التى يجسّدها العمل المرهق التى صورها فى أول المقطع حين يبادر الراكب بالحديث فى نبرة عالية:

بائع التذاكر:

مذعورٌ.. وغبى

أولا تدرك من ثوبى ما أطلب ؟

أطلب تذكرتك

ثم حين يحادث نفسه فى نبرة خافتة:

هذا عملى .. عملى مرهق

ينزعنى من فرشى فى بطن الليل

يحرمنى ... أشهى حبز فى مائدة الله

ونلاحظ هنا أن الشاعر فى كل هذا، رغم تعدد أصوات الحديث وتنقّله بين مجموعة من الصور الشعرية التى تعبّر عما يعتمل فى نفس الشخصية من صراع

وتنسج عالماً يبدو خيالياً، ورغم احتفائه بالصياغة الشعرية التى تحمل طابعاً فلسفياً ساخرا – والتى تجعلنا نحس أننا أمام قصيدة شعرية ولسنا بصدد عمل درامى محكم، وأنه رغم محاولته محاكاة مسرح العبث – أحيانا – إلا أنه لم يُرد أن ينقل للمخاطب على لسان الشخصية سوى تجربة أقرب إلى الحقيقة المحتملة للشخصية الدرامية والمتسقة مع طبيعة الموقف الدرامى. لكن المنظور الخاص لا يكتمل داخل شخصية المتحدث وإنما يحتاج إلى استقراء أبعاد الصراع الدرامى بين الشخصيات المختلفة المشاركة فى العمل: الراوى – قاطع التذاكر – الراكب وهو، الأمر الذى يهمنا حين ننتقل إلى اللون الآخر موضوع المقارنة؛ ونعنى المونولوج الدرامى.

ونبحث نموذجاً آخر لشاعرنا صلاح عبد الصبور من مسرحية "الأميرة تنتظر" حيث يقول على لسان الوصيفة الثانية للأميرة فى حديث خافت إلى النفس:

الوصيفة الثانية ·

تهوى الأيام كأوراق الأشجار، وتنبت أوراق أخرى

وعلينا أن نقفز مثل الديدان

من يوم ميت

فى يوم مولود

(تتجه نحو الباب، وتفتحه قليلا فى حذر)

ثم يتغير صوتها حين تنتقل بالحديث إلى الجمهور لتمهد للحدث التالى:

الظلمة هذى الليلة أحلك مما اعتادت عينى فى هذا الوادى

لا تبدو صامتةً جوفاء ككل مساء

فى داخلها سر يمشى، يوشك أن يتكلم ويصيح

لا ... لا ... ليست خشخشة الورق الذابل فى الريح

بل خطوات السر[١٠]

في هذه المناجاة تتحدث الشخصية عن مرور الزمن ، ويكتسى الحديث حزنا دفيناً نتعرفه فى ثنايا الصورة الشعرية، عن أوراق الأشجار الهاوية وتقافز الديدان بين الموت والميلاد وهو حديث داخلى إلى النفس يعبر عما يموج داخلها. وينتقل الخطاب إلى الجمهور ليوحى لنا الشاعر على لسان الشخصية بأن حدثا ما على وشك الوقوع، حين تصف الوصيفة الثانية ظلمة الليلة الحالكة غير المعتادة والسر الذى يوشك أن يتكلم. وهو تمهيد لما سيأتى؛ الأمر الذى نتكشف معه أن طبيعة المناجاة تلزمها إطار العمل الدرامى حيث تومئ للأحداث الدرامية المنتظرة، دون انفصال عن طبيعة الشخصية التى تتحدث بلسانها، وتكوينها الدرامى والنفسى، ودون رغبة فى نقل منظور خاص يخالف المنظور العام للعمل الدرامى الذى تشارك فيه بقية الشخصيات.

ويقول فى نفس المسرحية على لسان الأميرة وهى تحادث شخصية خيالية متمثلة فى الوصيفة المرتدية قناع رجل:

الأميرة:

وأخيرا جئت بعد أن جُن نهارى

بشقائى وانتظارى

وتعجلت الهنيهات إلى الليل،

تمنيت لو استطعت احتصار الأفق الممتد فى لحظة ضوء

تنطفى فى نفخة مثل انطفاء الشمعدان

ثم يتحول الخطاب إلى النفس وتخفت النبرة:

آه لو أملك للشمس – عدوى الشمس – أمراً وقضاء

آه لو أملك أن أحبسها تحت سريرى

حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلن ميلاد الضياء

آه لو أملك أن أحبس أنفاسى، وأغفو طول عمر النور

فإذا ما أظلم الليل، تبرجت على غصنى

تنفّست نسيم الليل، أورقت انتشاء وسرور

ويتغير الخطاب مرة أخرى حين تنتقل الشخصية إلى وصف ذاتها:

ليلكة الظل أنا

عابدة الظلام

الزهرة التى تخاصم السنا

وتعشق القتام[11]

نجد هنا أيضا تكريس للحالة النفسية للشخصية، التى تترقّب دوما وتكره الشمس التى تعلن عن ميلاد يوم جديد، دون أن تحمل معها ذلك المنتظر. بينما هى تعشق الليل الذى ينزع عنها ثوب الكلفة و(الرسميات) ويعود بها إلى الطبيعة الأولى. ولاعجب فى ذلك، إذ أن الليل يجدّد أمل اللقاء المنتظر الذى يمهد له المتحدث. وبهذا تسهم المناجاة فى تحديد معالم الشخصية الدرامية عن طريق تحليل ما يعتمل داخلها، والإيماء إلى الأحداث المرتقبة والتمهيد لها. وربما تكون تلك الأحداث أمراً يمكن استنتاج أبعاده من قبل المتلقى الأريب، وهو ما لا نجده فى المونولوج الدرامى الذى يعمد بشكل أساسى إلى التورية والإخفاء.

وتقول الأميرة فى موضع آخر من نفس المسرحية :

اللحظة

انطرن صديقاتى

انتظرت كل خلايا جسمى لمسة هذى اللحظة

انتفض دمى يتشهّى رعشتها النارية من أزمان

دار حوالى مقدمها المتسربل فى غيب الليل

نومى ومقامى

أكلت هذى اللحظة من أرقى، شربت من عطشى،

لبست أيامى

علقت بذروتها الموعودة عنقى

وتدليت لأنتظر القادم ذات مساء

وتنتقل بالخطاب إلى تمثّل الأحداث لمحاولة تفهم النفس المناجية:

كنت أقول لنفسى

هل يأتى منتقماً أو مزدرياً أو مكتئباً أو منكسراً أو ندماناً

أو مجروحاً أو محتضرا ...

لكن وا أسفاه

ها هو ذا يأتى متشحاً بالكذب كما اعتاد

قد عامت فى شفتيه الألفاظ

لامعة ومراوغة كالزيت

وا أسفاه، مازلت كما أنت

ثم تتغير نبرة الحديث وتعلو قليلاً حين تتوجه بالخطاب إلى شخصية خيالية:

أوه، اذهب عنى .. لا .. لا تذهب .. اذهب .. اذهب

أغفر لك كل خطاياك

إلا أن تفسد لحظة صدق(١٢)

هذه المناجاة تنقل لنا أحاسيس الشخصية الداخلية فى حالة الترقّب، وتتعدد نبرة الخطاب من حديث إلى النفس وتمثل للأحداث ثم مخاطبة مستمعين خياليين، كما أنها – فى الوقت نفسه – تعبر عن لحظة التبصّر، وما تحمله من خيبة لكل أحلام الانتظار، التى تشهّى الدم رعشتها والتى تعلّقت بالعنق، إذ تأتى متشحة بالكذب عادية كى تفسد كل العمر. وهى صور شعرية دالة لا تنفصل عن طبيعة الأحداث الدرامية.

وفى الأمثلة السابقة للمناجاة من مسرحية الأميرة تنتظر، التى وردت على لسان نفس الشخصية – وهى الأميرة – نجد أنه رغم تنوع أساليب الخطاب – كما سبق القول – إلا أن الموضوع ظل دوماً هو نفس المناجى، دون التوجّه خارج ذلك الإطار، ولم يحدث أى انفصال بين التكوين النفسى للشخصية وما يجرى على

لسانها، وظل الخيط الذى يربط بين تلك المونولوجات فى تسلسلها، هو نفس الخط الدرامى الذى أراده الشاعر للأحداث فى العمل المسرحى، دون محاولة للتدخّل من جانبه لنقل وجهة نظره الخاصة. وإن كان لا يخفى ولع الشاعر بالصياغة الشعرية التى تقترب – كثيرا – من نسيج القصيدة وتفقد العمل بذلك خاصية البناء الدرامى المحكم.

ويتضح من الأمثلة التى وردت للمناجاة عند كل من الشاعرين عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ما سبق قوله فى مقدمة هذا الفصل، من أن موضوع المناجاة هو نفس المناجى، الذى يحاول فهم نفسه من خلال تمثّل الحدث الدرامى، لا يبغى فى ذلك سوى الحقيقة، محاولاً التوصل لوجهة النظر المتسقة مع التكوين النفسى للشخصية. والمناجى سواء كان الحسين، أو وحشى، أو قاطع التذاكر، أو الأميرة يتبع أسلوب التخاطب الخاص بالمحادثة العادية، فهو يلتفت إلى الجمهور – أحياناً – فى صوت عالى النبرة، وفى أحيان أخرى يعمد إلى الحديث عن نفسه من خارجها فى خفوت يتسم بالتعقّل. ولا يوجد هناك معنى خفى أو تناقض ظاهر يحاول المناجى توصيله، بل المعنى يطابق ما يظهره المتحدث وما يتفهّمه وبالتالى ما يتفهمه المتلقى. ذلك المعنى يمكن استنتاجه – غالباً – طوال المسرحية، إذ أن المناجى ينظر إلى نفسه من منظور عام متعارف عليه يؤطّر العمل الدرامى وتسهم فيه الشخصيات الأخرى المشاركة فى العمل.

. . . . .

نكتفى بهذا القدر من الحديث عن المناجاة فى الدراما الشعرية لننتقل إلى اللون الآخر موضوع المقارنة وهو المونولوج الدرامى. وكيف يختلف عن المناجاة التى سبق التعريف بها. ويتم ذلك عن طريق تحليل قصائد من هذا اللون لكل من الشاعرين أمل دنقل وصلاح عبد الصبور.

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور فى قصيدة الشىء الحزين" من ديوان أقول لكم :

هناك شيء فى نفوسنا حزين

قد يختفى ولا يبين

لكنه مكنون

شئ غريب ... غامض ... حنون

لعله التذكار

تذكار يوم تافه بلا قرار

أو ليلة قد ضمها النسيان فى إزار

"لو غصت فى دفائن البحار

لجمّعت كفاك من محارها ...

تذكار"

لعله الندم

فانت لو دفنت جثة بأرض

لأورقت جذورها وأينعت ثمار

ثقيلة القدم

لعله الأسى

الليل حينما ارتمى على شوارع المدينه

وأغرق الشطآن بالسكينه

تهدّمت معابر السرور والجلد

لا شئ يوقف الأساة ... لا أحد

يستيقظ الشيء الحزين فى أواخر المساء

يمور فى الأطراف والأعضاء

ويُثقل العينين والنبرة والإيماء

لكنه حنون

يضمّنا فى خدر مستسلم مأمون

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب

لا تسأل الشىء الحزين أن يمر كل يوم

على مرافئ العيون

لا تسأل الشىء الحزين أن يبين

... أن يبين

لأنه مكنون

لا تسأل الشىء الحزين أن يُقر

لأنه كطائر البحار... لا مقر

وقل له :

إذا أهل فى المدى ونقر البياض فى عينيك

وغيّم المكان بالدموع مثل حلم ...

"لقد ملكتنى ... فتحت لك

صندوق قلبى الكليم

فلتقطر الدموع ... كالنغم"

لو كان للإنسان أن يعيش لحظة العذاب ...

... مرتين

بكل عمقها الكئيب الساذج المقرور

أن يلد الآهة ... مرتين

خالصة بلا سرور

وأن يجس ذلك الشيء الحزين جستين

لكى يرى فُجاءته

ويستبين وجهه ومشيته

لو اتكأت أيها الشيء الحزين مرة على مرافئ العيون

لو ركبك المسافرون ...

... ينزلون[١٣]

إن العمومية التى يكتسى بها الحديث هنا – التى تخالف ما اعتدنا عليه فى الأمثلة السابقة للمناجاة – تنبئنا أننا إزاء نص قائم بذاته. وحين نحاول تعرّف ذاك **الشىء الحزين** الذى يبدو أنه لب الرسالة، لا نكاد نمسك به رغم أننا نحمل له بعض الأُلفة إذ أنه "**حنون**". ويحاول المتحدث أن يطرح أمامنا عدة اختيارات عن ماهيّته، وكلها تزيد من حيرتنا، فالتذكار الذى نكاد نفهم من الحديث أنه الذكرى، لا يلبث المتحدث أن يجعلها ذكرى يوم تافه، أو ليلة منسية. والنسيان هنا – بالطبع – نفى للذكرى. ثم يحاول المتحدث إيهامنا أن المقصود بالحديث ليس الذكرى، إنما التذكار المادى الصغير، الذى هو رمز للذكرى، لكنه يؤكّد أن ذلك يستلزم الغوص فى دفائن البحار.

وننتقل مع المتحدث إلى اختيار آخر، فربما كان هذا الشىء الذى نبحث عنه هو الندم، وهو إحدى عواقب الذكرى أو التذكار الذى تمثله الشجرة التى كانت بذرتها جثة. والمفارقة بين الموت والحياة تزيد من حيرتنا وينسل إلى نفوسنا الشك حول حقيقة الرسالة.

ثم ينتقل المتحدث إلى اختيار آخر لذلك الشىء الحزين، لكنه – فى هذه المرة – يحيله إلى فعل قدرى لا نملك إزاءه شيئا، فالفاعل هو الليل والفعل يتم بمجرد حلوله الذى تتهاوى معابر السرور أمامه.

ويلتقط المتحدث هذا الخيط ليحكى لنا كيف يسرى هذا الشىء إلى الأجساد، يبعث فيها الخدر ويوقظ الأحلام، ثم يوصينا أن ندعه وشأنه لا نطلب منه شيئا، بل نفتح

له القلوب كى يقطر الدموع ؟!. والسر فى ذلك التسليم ، يكمن – كما يوهمنا المتحدث – فى المعايشة الخالصة لذلك العذاب العميق كى ندرك كنهه.

من كل ما تقدم يتبين لنا أن المونولوج الدرامى فى حركته بين الشك واليقين، بين الوهم والحقيقة، يرسم لنا عالماً خيالياً لا نكاد نتلمّسه حتى ينسرب من أصابعنا. لكن علينا أن نعيد بناءه حتى تتكشّف لنا ملامح المنظور الذى يود الشاعر أن ينقله إلينا. والمتحدث هنا لا يبحث عن الاتساق الداخلى للشخصية الذى تقدمه لنا المناجاة – التى لا تغادر الإطار الدرامى الذى رسمه الشاعر لشخصية المتحدث – بل إنه يوجّه اهتمامه إلى الخارج، وينتقل المعنى الينا عن طريق ما يخفيه المتحدث أو يشوّهه أحيانا، دون أن يلزم ذلك المعنى حدود الحقائق المتعارف عليها والعبرة التاريخية المأثورة أو أبعاد الشخصية المرسومة فى العمل الدرامى.

وننتقل إلى شاعرنا الآخر "أمل دنقل" الذى يتناول الموضوع نفسه حين يحدثنا عن الأشياء الحزينة فى قصيدة "الحزن لا يعرف القراءة" يقول فى مطلع القصيدة:

تأكلنى دوائر الغبار

أدور فى طاحونة الصمت، أذوب فى مكانى المختار

شيئاً فشيئاً .. يختفى وجهى وراء الأقنعة

أعمدة البرق التى تطل من نوافذ القطار

كأنها سرب إوز أسود الأعناق

يطلق فى سكينتى صرخته المروعة

ويختفى .. متابعا رحلته مع التيار!

هنا يختار المتحدث فى المونولوج الدرامى أن يصف لنا الحزن من خلال الأثر النفسى الذى أحدثه به. دون محاولة منه لارتداء مسوح المعلم أو الحكيم الذى ينقل لنا خبرته كما فعل صلاح عبد الصبور – فى النص الذى سبق – حين استخدم فى مخاطبتنا أسلوب الأمر والنهى والتقرير: (قل له ؛ لا تسأل – لو غصتَ...

لجمّعت- لو كان للإنسان – فأنت لو دفنت – لو اتكأت – لو ركبك...). أما الشاعر أمل دنقل فهو يكتفي بوصف ما يفعله به ذلك الحزن – مستخدماً الزمن المضارع – وهو يتخيّر الألفاظ المعبرة عن حالته تلك: التآكل –الدوران – الذوبان – الاختفاء ..الخ، وكلها كلمات ديناميكية توحى بالحركة وتبيّن قوة ذلك الحزن العاصف. والاستعارة التى بدأ بها المتحدث مطلع القصيدة تنفى عن الصمت السكون اللصيق به حين تضيف اليه الطاحونة التى يدور فيها المتحدث.

وللتأكيد على عدم احتفاء المونولوج الدرامى بالحقيقة قدر احتفائه بوجهة النظر– كما سبق القول – يختفى وجه المتحدث خلف الأقنعة، ويتوّج وصفه للحزن المخيف حين تستحيل أعمدة البرق إوزاً يطلق صرخة مروعة. والمقطع التالى يؤطّره المتحدث بين قوسين على أنه حديث عارض، وفيه نتكشّف حقيقة أحد الأقنعة التى حدثنا عنها فى المقطع الأول والتى نتبادل ارتداءها وخلعها كما نفعل بالخاتم أو القفاز، وأحيانا نغتسل من لزوجتها. ويتخيّر المتحدث – كعادته – ألفاظا تجسّد دور تلك الأقنعة التى نحيا خلفها مثل: الشهوة، النعومة، اللزوجة، الماكر، انفراج الشفتين، تخبئينه ....الخ.

(صوتك كان ؟

أم نعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين ؟

هذا الذى يشبك قلبى خاتما .. تحت نعومة القفاز

حتى إذا اغتسلت – فى نهاية السهرة – من لزوجة الألفاظ ..

تخبئينه على نافذة الحمام .. يستعيد ذكرياته ..

ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين !؟)

وفى المقطع الثالث يبدأ المتحدث فى البوح ببعض أسباب هذا الحزن، لكنه يسوق تلك الأسباب داخل صور شعرية. ويداخلنا الشك فى حقيقة ما يسوقه لنا، فهل نبحث حقا عن آثار ذلك الثعبان فوق الصحراء؟ أم أن هذا الخيط يقودنا إلى شيء آخر؟ لكن الصورة التالية عن عظام العطشى لا تلبث أن تردنا الى واقعة هزيمة

الجيش فى صحراء سيناء فى يونيو ١٩٦٧ ، وأنه ربما كان العدو الاسرائيلى هـو المقصود بهذا الثعبان المشار إليه:

توقفى أيتها الأشرطة البيضاء

فقد نرى الخيط الذى خلفه الثعبان فوق الصحراء

وقد نرى عظام من ماتوا من الظمأ

وقد نرى .. وقد نرى ..

لكنما الأشياء ..

يدب فيها نبضها الوحشى، نبضها المكبوت

تذرو على وجهى دقيق دفئها ..

ومزقاً من ورقات التوت.

تُشرع فى العيون صولجانها المكسو بالصدأ

وفى المقاهى ترفع الصوت، وتحكى عن فضائح البيوت !

-فى آخر العمر، تصير الأذن عادة .. سلة مهملات - .. !

وهكذا لا يقدم المونولـوج الدرامـى الحقـائق مجـردة متعـارف عليهـا، تسـوقها الشخصية من واقع تكوينها النفسى وسلوكها المتسق طوال المسرحية، بـل تكتسـى الحقائق -على لسان المتحدث فى المونولوج الدرامى - غلالة خيالية أو أسطورية لانجد مثيلا لها فى المناجاة. ولا تُفصح هذه الحقائق عن نفسها - كمـا يحـدث فـى المناجاة - بل تتصل ببعض الخيوط غير المرئية، علينا أن ننسج منها ثوبا للعالم الذى يومئ إليه الشاعر.

ويعيـد المتحـدث فـى آخـر المقطـع حديثـه السـالف عـن الأقنعـة التـى نرتديهـا فـى مواجهة النبض الوحشى للحزن، لكنها هذه المرة أقنعة من دقيق الدفـء ومن ورق التوت ومن الصولجان الصدئ! وحتى فضائح البيوت التى تسد الأذن!؟ هـى نـوع آخر من الأقنعة يخفى الحقيقة المروعة. وفى المقطع الرابع يعود الشاعر للحديث

العارض الكاشف معا، الذى يذكرنا بالكورس فى المسرحية الإغريقية حين يلقى الضوء على الأحداث ويعلق عليها:

(جوارب السيدة المرتخية

ظلت تثير السخرية

وهى تسير فى الطريق.

وحين شدتها: تمزقت ..

فانفجر الضحك، ووارت وجهها مستخذية.

فارتبكت وهى تسوّى شعرها الطليق

وأشرقت بالبسمات الباكية!)

تلك الجوارب التى تمزقت ليست سوى القناع نفسه، الذى نشعر بالاستخذاء عندما يسقط وتتكشّف الحقيقة التى نجاهد فى إخفائها (الهزيمة). حتى النصر الوقتى حينما تصطاد الفريسة الصياد!؟ لانجد ما نشيّعه به سوى البسمات الباكية .

فالمتحدث إذن يهتم بنقل وجهة نظره الخاصة دون أن يلجأ إلى المباشرة، وهو يفعل ذلك من خلال إضفائه غلالة ضبابية على ذلك المنظور، علينا أن نزيلها كى نتكشف حقيقته.

فى المقطع الخامس يعاود المتحدث الكشف عن سر حزنه، سر لجوئه إلى تلك الأقنعة:

لقد فقدت مقعدى .. قبيل أن يرتفع الستار

وانكسرت فى داخلى الرغبة فى استرداده، الرغبة فى الشجار،

فكل شئ يرتخى فى لحظة التأهب المرتقبة

وتعبث الأيدى بأزرار قميصها المذهبة

وتنطفى فقاعة السخط .. ببسمة اعتذار

شيئاً فشيئاً .. غاب عن قلبى خيط الضوء

واللحظة الملتهبة

والنشوة الأولى التى تشد الظهر ..

حين يدق سمعنا ايقاع خطوا امرأة مقتربة

وضحكة العذراء عندما يرشها رذاذ البحر

والألم الذى يهصرنا لطفلة عرجاء

والدفء فى استغراق كهل جالس، يحل فى هدوء ..

مسابقات الكلمات ..

والأقنعة هى ـ كما عودنا المتحدث – أقنعة جديدة؛ فالجراب لا يخلو من أقنعة! هناك الأزرار المذهبة، وبسمة الاعتذار، ونشوة الترقب، والفرح حين يرشنا الرذاذ، والاستغراق فى حل الكلمات المتقاطعة، وحتى الألم الهصور؛ وجميعها مشاهد مألوفة حميمة نحياها لكنها – كما يطلعنا الشاعر – أقنعة لا تصلح لسند الرؤوس الساقطة ولاتحول دون انهيار الحطام:

رؤوسنا تسقط .. لا يسندها ..

إلا حواف الياقة المنتصبة

فارحم عذابى أيها الألم ..

واسند حطامى المنهار[١١]

وهكذا نتكشف من هذه الأمثلة للمونولوج أن هناك منظوراً خاصاً للشاعر، يحاول توصيله من خلال التأكيد والتشويه لما يراه، ومن خلال الأقنعة التى يرتديها أو – ربما – نرتديها معه. هذا المنظور الخاص يخالف المنظور العام والحقيقة السائدة المتعارف عليها والمتسقة مع بناء الشخصية الدرامية فى المناجاة. وحتى تحليل النفس والجدل الداخلى لا يحفلان بعرض الواقع النفسى للمتحدث قدر ما يرميان إلى التأكيد على المنظور الخاص الذى يبغى المتحدث تأصيله وتوصيله معا.

. . . . .

نعود للشاعر صلاح عبد الصبور فى قصيدة "الإبحار فى الذاكرة" من ديوانه الأخير الذى يحمل نفس العنوان حيث يقول على لسان المتحدث:

أتأهب للميعاد – الرحلة – فى آخر كل مساء

أتقرّى أورادى، أتزيّا شاراتى

فى أهداب الغيم، أنشر أشرعتى

أتلقّى فى صفحتها نذر الريح، نبوءات الأنباء

على الرغم من أن العنوان "الإبحار فى الذاكرة" يشير إلى أن الرحلة هى رحلة خيالية وليست رحلة حقيقية، إلا أن المتحدث فى المونولوج يوهمنا أننا إزاء رحلة بحرية، يتأهّب لها ببعض الطقوس كقراءة الأوراد وارتداء الزى الرسمى ونشر الأشرعة التى حين تصافح الريح تحمل الأنباء عن حالة الطقس الجوى.

وهكذا تختلط الأوراق بين ما أوهمنا به العنوان عن كنه هذه الرحلة وما يسوقه المتحدث من دلالات معتادة فى مثل تلك الرحلات البحرية. فالمونولوج الدرامى لا يسعى وراء الحقيقة، ولكنه يطرح وجهة نظر ما، علينا أن نتكشفها من خلال خلط الأوراق المتعمد. والتشويه المقصود:

البحارة يصطخبون ..

الملاحون .. الفئران .. التذكارات .. المحبوسون

فى أوردة المركب يضطربون

وأخوض رماد الآفاق،

إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء

يتكشف تحتى مرج الموج، وتمضى بى الريح رخاء

فى المقطع الثانى يواصل المتحدث إيهامنا بحقيقة الرحلة، فالسفينة تصطخب بالبحارة والفئران والسجناء؛ وهى مفردات يمكن أن نجد مثيلا لها فى الرحلات البحرية. لكن المتحدث يفجؤنا بالبيت المحور الذى يخيلنا إلى العنوان فهو رجع لصداه:

وأخوض رماد الآفاق، إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء

هذا الخلط بين المعلوم والمجهول فى وجهة الرحلة، لا يمكن أن يحدث إلا فى الذاكرة:

فى آخر أعقاب الليل

تأتينى نذر الريح

تنقر فى شاراتى الأمواج - العقبان

يتقاذف مرساتى صخب القيعان

يصعقنى من خلف الدجن

صوت يتردّد جياش الأصداء

"قدّم قربانك للبحر الغضبان"

"قدّم قربانك للبحر الغضبان"

"قدّم قربان .."

يأبى المتحدث أن يريحنا، فيمارس لعبته مرة أخرى بالحديث عن المفردات المألوفة فى الرحلات البحرية كنُذر الريح التى تحمل أنباء الطقس وصخب الأمواج الذى يمتد إلى القاع. لكنه سرعان ما يرجع بنا مرة أخرى لعالم الخيال، حيث الصوت الميثولوجى يأمره بتقديم القربان للبحر الهائج كى يهدأ. وذلك باستخدام ذلك التكرار السيكولوجى الذى يشبه الهذيان.

وحدى أمضى،

يطوى تحتى حقل الموج،

وقد ألقيت إلى البحر الغضبان

قربان البحارة والفئران

ينبئنا المتحدث بأنه قد استجاب للأمر الأسطورى وألقى ببحارته والفئران إلى البحر، والنتيجة أنه بقى وحيداً يواجه مصيره المجهول ولا يجد سوى أن يلقى إلينا بحصيلة هذه التجربة: **أن نمتنع عن مثل ذلك الإبحار فى الذاكرة.**

لا تبحر فى ذاكرتك قط

لا تبحر فى ذاكرتك قط[١٥]

هنا ايضا نتكشّف أن المعنى يكمن فى عدم التوازن بين ما يظهره المتحدث فى المونولوج السابق وبين ما يفهمه وما نتفهّمه، فالمتحدث يبدأ من وجهة نظر

مبدأية، وهى أنه لا يجدر بنا التعلّق بالأوهام والمفاهيم السائدة المعتادة، التى تتمثّل فى الذاكرة – المخزون الذى يجمع بين الوعى واللا وعى – ويرمز لها المتحدث بقراءة الأوراد وارتداء الشارات وتقديم القرابين والتى يؤكّد لنا المتحدث أنها تقود صاحبها فى النهاية إلى أن يبقى وحيداً فى هذا العالم. ويأتى البيت الأخير ليلخص ذلك المفهوم وتلك الوصية.

. . . . .

ونختار للشاعر امل دنقل قصيدة تبحث فى المعنى نفسه (الإبحار فى الذاكرة)، وذلك فى المقطع التالى من قصيدة "الموت فى لوحات":

مصفوفة حقائبى على رفوف الذاكرة.

والسفر الطويل ..

يبدأ دون أن تسير القاطرة !

رسائلى للشمس ..

تعود دون أن تُمس !

رسائلى للأرض ..

تُرد دون أن تُفض !

يميل ظلى فى الغروب دون أن أميل !

وها أنا فى مقعدى القانط.

وريقةً .. وريقة .. يسقط عمرى من نتيجة الحائط

والورق الساقط

يطفو على بحيرة الذكرى، فتلتوى دوائرا

وتختفى .. دائرةً .. فدائرة ![11]

الإبحار هنا يتم بطريقة مغايرة، فلا يستحضر الشاعر المفردات المعتادة فى الرحلة، حيث اختلفت وسيلة الانتقال فبدلا من السفينة المعتادة نجدنا أمام وسيلة غامضة، وواسطة الإبحار ليست البحر بل الأثير، بل إن المتحدث يبحر دون أن

يغادر مكانه! إذ يرسل رسائله إلى الشمس، الأمر الذى يبدو لنا معه أنه يشاركنا العيش على ظهر الأرض، لكننا نتكشّف وهمنا حين ندرك أنه يرسل رسائله إلى الأرض أيضا، الأمر الذى يعنى أنه يقبع فى مكان خيالى، لكنه بمثابة السجن. والانتقال الموجب يتم من جهة المتحدث فى رحلة الذهاب للرسائل، أما العودة فهى ارتداد سلبى لا يحمل ردا. وهو تأكيد للمعنى الذى يحمله عنوان القصيدة، فنحن إزاء لوحة للموت. وهو موت بطئ ننتظره وتؤكد الشواهد ألا مفر منه. فالرسائل تعود خائبة، والذى يميل هو الظل وليس الأصل، والعمر الذى تلخّصه الذكريات يتساقط وتختفى ذكراه شيئا فشيئا. حقا إنه موت بطىء!! لا يمكن التعبير عن معناه – بأسلوب فنى – إلا من خلال المونولوج الدرامى، الذى يتيح المراوحة بين الوهم والحقيقة، بين الخيال والواقع، دون أن يفر منه المعنى المراد توصيله؛ وهو ألا جدوى من الانتظار السلبى لما تحمله الأقدار فى جعبتها لنا، وإلا كان ذلك هو العزلة والموت. وهو معنى يقارب المعنى الذى أراد الشاعر صلاح عبد الصبور توصيله فى القصيدة السابقة.

. . . . .

ونتخيّر موضوعاً آخر اشترك فى توصيله الشاعران: وهو موضوع الخروج أو الهجرة. ففى قصيدة "أمل دنقل" التى تحمل عنوان "الهجرة إلى الداخل" يبدأ الشاعر قصيدته، على لسان المتحدث فى المونولوج، بإنذارنا أن هذه الهجرة هى هجرة للمكان والأشياء معا:

أترك كل شئ فى مكانه:
الكتاب، والقنبلة الموقوتة
وقدح القهوة ساخناً،
وصيدلية المنزل،
واسطوانة الغناء.
والباب مفغور الفم،

.. الباب .. وعين القطة الياقوتة.

يعدّد لنا المتحدث الأشياء التى يتركها وراءه، حيث يمزج بين الأشياء العادية الفقيرة الدلالة **كقدح القهوة وصيدلية المنزل**، والأشياء التى تومئ إلى شخصية المتحدث **كالكتاب واسطوانة الغناء**. وأثناء انغماسه فى سرد تلك الأشياء، لا ينسى المتحدث أن يستخدم الصور الشعرية: (الباب مفغور الفم – عين القطة الياقوتة) وذلك كى ينقل إلينا أن خروجه بلا عودة؛ فلا يهمه أن يوصد الباب، وأن خروجه ليلاً؛ حيث تلمع فيه عيون القطط، الأمر الذى يجعل من ذلك الخروج هروبا!!.

أترك كل شئ فى مكانه،

وأعبر الشوارع الضوضاء

مخلّفاً خلفى : زحام السوق ..

والنافورة الحمراء ..

والهياكل الصخرية المنحوتة

يواصل المتحدث وصفه لما يصادفه من أشياء أثناء رحلة الخروج، لكنه – فى البداية – يكرر عبارة أنه **يترك كل شىء مكانه**، تأكيداً لمعنى اللا عودة. ويتخيّر من الواقع المحيط به الشوارع الضوضاء وذلك الزحام المعتاد الفارغ – إذ لا يهدف سوى إلى البيع والشراء – الذى يذكرنا ببيت شهير للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى "**هذا الزحام لا أحد**"، ولا ينسى المتحدث فى غمرة حديثه عما يصادفه فى رحلة الخروج، حيث النافورة التى يحرص على وصف لونها بأنه اللون الأحمر، لون الدم الذى تصطبغ به الأشياء، ذلك الدم الذى لا يلبث أن ينساب بعد عدة مقاطع.

أخرج للصحراء !

أصبح كلباً دامى المخالب

أنبش حتى أجد الجثة،

حتى أقضم الموت الذى يدنّس الترائب !

أدس فى الحفرة وجهى الشره المحموم

تصبح بوقاً مصمتاً حول فمى المنكفئ المزموم

وصارخاً فى رحم الأرض ..

أصيح: يا بساط البلد المهزوم ..

لا تنسحب من تحت أقدامى ..

فتسقط الأشياء ..

من رفها الساكن فى خزانة التاريخ،

تسقط المسميات والأسماء !

يغادر المتحدث هذه المدينة والزحام، يخرج إلى الصحراء، يستحيل حيواناً أسطورياً أشبه بالكلب. ويصرّح لنا أن ما يبحث عنه هو ذلك الموت الذى يدنس الترائب - التى خرج منها الإنسان - وهكذا تتكشف أمامنا شيئاً فشيئاً، وجهة النظر التى يبغى المتحدث أن ينقلها إلينا، حين يصرخ فى رحم الأرض - فى البيت الذى يعد محور القصيدة - طالبا من بلده المهزوم ألا ينهار حتى لا تسقط الشعارات الوهمية التى طالما خُدعنا بها سنينا على الرغم من أنها أعجاز نخل خاوية، ساكنة سكون الموت. وهى التورية الساخرة Irony التى تميّز المونولوج الدرامي. ونستنتج منها أنه ربما كان فى سقوط تلك **المسميات** الخلاص الذى يبحث عنه من بداية خروجه.

أصرخ .. ليس يصل الصوت

أصرخ .. لا يجيب إلا عرق التربة والسكون والموت

ويستدير حول رأسى الطنّان،

ويدوم الهواء .

وخائفاً.

أن يحمل الصدى ندائى للهوائيات ..

فوق أسطح البيوت

أن تفشى الرمال صوتى المضىء،

صوتى المكبوت !

أبكى إلى أن يستدير الدمع فى الحفرة

أبكى 'لى أن تهدأ الثورة

أبكى إلى أن ترسخ الحروف فى ذاكرة التراب

يواصل المتحدث صراخه لباطن الأرض دون جدوى، وندرك أن هناك صوراً أخرى من صور العجز – خلاف الهزيمة والسقوط – ومنها الخوف والكبت اللذان يئدان الثورة على الواقع الميت. ويكتفى المتحدث بالبوح إلى التراب – إمعاناً فى السخرية – بعد أن استدار الدمع فى الحفرة وهدأت **الثورة** وهى أشياء لا جدوى منها، ربما كان العكس – تجفيف الدمع واشتعال الثورة – هو المطلوب. بعد ذلك يبدأ المتحدث رحلة العودة:

أعود ضالاً ..

أتبع الأسلاك، والدم الركام،

والدم المنساب

أبحث عن مدينتى:

يا إرم العماد

يا إرم العماد

يا بلد الأوغاد والأمجاد

ردى إلى: صفحة الكتاب

وقدح القهوة .. واضطجاعتى الحميمة

ويتبع فى طريق العودة آثاراً دالة، فهناك الدم الركام أو حصاد الهزيمة، وهناك الدم المنساب، الذى يشير الى استمرار النزيف، وهو هنا لا يبحث عن مدينته المعاصرة التى حدثنا عنها فى مطلع القصيدة، لكنه يبحث عن مدينة أسطورية، مثل مدينته – لم يُخلق مثلها فى البلاد – لكنها لاقت نفس المصير حين أضحت خراباً على أيدى الأوغاد، وهو يسعى كى يستعبد آثاراً دالة أيضا تتمثل فى كل

من: **صفحة الكتاب ، قدح القهوة، الاضطجاعة الحميمة ... أى أنه يبحث عن** عقله وهدوئه اللذين افتقدهما.

فيرجع الصدى ..

كأنه اسطوانة قديمة:

يا إرم العماد

يا إرم العماد

ردى إليه: صهوة الجواد

وكتب السحر..

وبعض الخبز فى زوادة السفر

لكن الصدى لا يفتأ يذكره بأن عليه أن يستعيد عتاده وعدته (ثورته التى هدأت)؛ صهوة الجواد التى نزل عنها أو ربما أُنزل!! وكتب السحر التى تذكّره بتراثه وماضيه المجيد والتى تؤكّد صعوبة الخلاص وربما استحالته. والمقصود من ذلك إصابتنا بالحيرة، فصورة العالم الذى يقدمه تكتسى ضبابا، لا ينقشع سوى عندما نعيد بناءه.

فقلبه الذى انشطر

يرقد فوق زهرة اللوتس فى المنفى،

يطالع المكتوبْ

منتظراً حتى يفور الكوب

فى يده،

يدير فوق جسمه رداءه المقلوب

لكى يعود فى مواسم الحصاد

أغنيةً .. أو وردة

للباحثين عن طريق العودة ![١٧]

وفى نهاية القصيدة يلخّص لنا المتحدث الحالة التى يعانيها الكل بعد الهزيمة، وهى حالة الانفصام، بين الماضى المجيد الذى تمثّله زهرة اللوتس، والحاضر المغاير

والمكتوب، الذى يمثّله الرداء المقلوب، ولا نملك إلا انتظار الثورة، أى **فوران الكوب**، حتى تكتسى الصحراء الدامية، اخضراراً يتغنى به العائدون.

وهكذا تتضح خيوط السيناريو والمنظور الخاص الذى ينحو الشاعر إلى توصيله للمتلقى، دون أن يحفل بتقديم الحقائق والأحداث التاريخية كما وقعت، ودون أن يصرّح بما يريده بشكل مباشر، إذ يُفرد لنا مساحة أكبر كى نلعب هذا الدور؛ أى إعادة بناء العالم، وهو الأمر الذى يخالف ما التزمت به المناجاة من الدعوة إلى عالم يتسم بالمنطق التقليدى المتعارف عليه، كما رأينا فى مطلع هذا الفصل.

نفس حالة الخروج من المدينة يحدثنا عنها الشاعر صلاح عبد الصبور فى قصيدة **من أغانى الخروج** فى ديوانه "أحلام الفارس القديم" حيث يقول:

أخرج من مدينتى، من موطنى القديم

مُطرحاً أثقال عيشى الأليم

فيها، وتحت الثوب قد حملت سرى

دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

انسل تحت بابها بليل

لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم

يبدأ المتحدث المونولوج بالحديث عن خروجه من مدينته التى يصفها بأنها موطنه القديم– وكأننا به يبحث عن موطن جديد – فقد أثقل كاهله العيش الأليم، الذى لا يصرّح لنا بكنهه، وهو كشاعرنا الآخر يخرج ليلا – هاربا – يغمره الخوف حتى من الدليل، إلى الحد الذى يغامر معه بالتيه فى الصحراء، وهى نفس وجهة الشاعر الآخر فى القصيدة السابقة.

أخرج كاليتيم

لم أتخير واحداً من الصحاب

لكى يفدينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيله

ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلّل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى "أنا " القديم

وهو يخرج وحيداً، ولا يترك وراءه من يفديه بنفسه - كما فعل على بن أبى طالب حين افتدى الرسول لدى هجرته من مكة إلى المدينة - فلا يطلبه سوى نفسه القديمة، التى استحالت نفساً أخرى ينوء بها.

حجارةً أكون لو نظرت للوراء

حجارةً أصبح أو رجوم

سوخى إذن فى الرمل، سيقان الندم

لا تتبعينى نحو مهجرى، نشدتك الجحيم

وانطفئى مصابح السماء

كى لا ترى سوانح الألم

ثيابى السوداء

تحجّرى كقلبك الخبئ يا صحراء

ولتنسنى آلام رحلتك

تذكار ما اطرحت من آلام

حتى يشف جسمى السقيم

إن عذاب رحلتى طهارتى

والموت فى الصحراء بعثى المقيم

هذا الخروج هو بلا عودة - كالخروج فى القصيدة السابقة - أو هو رحلة لمدينة أخرى. والعودة معناها التحجّر كأهل المدينة. لكنه خروج مُرغم يخشى المتحدث خلاله من أحاسيس الندم والألم اللذين يثقلان كاهله أن تثنيانه عن هذا الخروج، وهو يناشد الطبيعة إخفاء معالم هذا الألم واستبدال معاناة الارتحال به. ربما شف الجسم وتطهّر بعذاب الرحلة، وربما كان وراء الموت فى الصحراء البعث المقيم؛ وهى - أيضاً - تورية ساخرة، حيث يحيلنا المتحدث إلى واقع آخر فنراه - من حلال نفس منظوره - أكثر مرارةً وألماً من ذلك التيه الذى يفر إليه.

لو مت عشت ما أشاء

فى المدينة المنيره

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء

الشمس لا تفارق الظهيرة

أوّاه، يا مدينتى المنيره

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق ؟

أم أنت حق ؟[١٨]

وكما يبحث المتحدث فى المونولوج السابق عن "إرم ذات العماد"، يبحث المتحدث فى هذا المونولوج عن مدينة أسطورية يغمرها النور والصحو، دلالةً على الحياة، وهى حياة تعقب الموت. فالواقع الذى يحياه هو الموت الحقيقى، وعلينا نحن أن ندرك ذلك كما أدركه الشاعر من منظوره الخاص.

ويختتم المتحدث هذا المقطع بالتساؤل عن حقيقة هذه المدينة. هذا التساؤل يزيد من رغبتنا فى تجاوز الواقع الذى نحياه إلى الواقع الآخر الذى يستشرفه الشاعر. والذى لم يقدم لنا سوى خيوط علينا أن ننسج منها بساطاً نرتحل معه إلى ذلك الواقع.

ويجدر ملاحظة اختلاف أسلوب الشاعرين فى التعبير عن معنى الخروج فى القصيدتين، فبينما عُنى أمل دنقل أن يصوّر خروجه من خلال سلسلة من المشاهد واللقطات السريعة والمفردات الصغيرة الدالة والمختارة بعناية، نجد عبد الصبور رغم نجاحه فى تصوير خروجه الليلى من مدينته مستخدما الصور الشعرية، يعمد من حين إلى أخر - على لسان المتحدث - إلى استخدام عبارات مسرحية تذكرنا بالأسلوب التقليدى فى صياغة الأعمال التراجيدية التقليدية لشوقى ومعاصريه من الروّاد (التى جسّدها أداءً جورج أبيض ويوسف وهبى) مثل قوله:

سوخى إذن فى الرمل، سيقان الندم

لا تتبعينى نحو مهجرى، نشدتك الجحيم

وانطفئى مصابح السماء

كى لا ترى سوانح الألم

ثيابى السوداء

تحجّرى كقلبك الخبئ يا صحراء

ولتنسنى آلام رحلتك

تذكار ما اطرحت من آلام

حتى يشف جسمى السقيم

هذا الأسلوب التقليدى والصوت الغريب عنا يخالف صوت المتحدث فى قصيدة أمل دنقل حين يصرخ:

أصيح: يا بساط البلد المهزوم ..

لا تنسحب من تحت أقدامى ..

فتسقط الأشياء ..

من رفها الساكن فى خزانة التاريخ،

تسقط المسميات والأسماء !

هنا نشعر أن هذا الصوت الأخير يماثلنا ويشاركنا همومنا التى **تشطر قلوبنا التى ترفد فوق زهرة اللوتس.**

. . . . .

وبانتقاء نماذج أخرى للقصائد الدرامية التى تتناول موضوعاً مشتركاً بين الشاعرين هو الحديث عن المدينة نختار للشاعر صلاح عبد الصبور مقطعاً من قصيدة "من أناشيد القرار" بعنوان "اغنية للقاهرة" من ديوانه أحلام الفارس القديم.

لقاك يا مدينتى حجى ومبكايا

لقاك يا مدينتى أسايا

وحينما رأيت من خلال ظلمة المطار

نورك يا مدينتى عرفت أننى غُللت

إلى الشوارع المسفلته

إلى الميادين التى تموت فى وقدتها

خضرة أيامى ..

يخاطب المتحدث بلسان الشاعر مدينته (القاهرة) حين صافحت قدماه أرضها لدى عودته من رحلة اغتراب قصيرة. هذا اللقاء الذى يمزج الحج بالأسى، ولا تحمل له أضواء المدينة، سوى الشعور بالسجن داخلها!؟ بل إن الميادين التى تضيئها الشمس، تميت خضرة الأيام!؟ ألا تحفزنا تلك السخرية على إمعان الفكر فى حقيقة هذه المدينة المختفية وراء هذه الأضواء وتلك الخضرة؟.

وأن ما قُدّر لى يا جرحى النامى

لقاك كلما اغتربت عنك

بروحى الظامى

وأن يكون ما وُهبت أو قدّرت للفؤاد من عذاب

ينبوع إلهامى

وأن أذوب آخر الزمان فيك

وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه ....

والزيت والأوشاب والحجر

عظامى المفتّته

على الشوارع المسفلته

على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها التابوتى المنحوت من جميز مصر

ويدرك المتحدث – أيضا – أن لقاء مدينته هو قدره، وأن العذاب الكامن وراء ذلك اللقاء، هو بمثابة نبع الإلهام!؟. وأن قدره المحتوم هو أن تحمل أرضها ونهرها رفاته.

لقاك يا مدينتى يخلع قلبى ضاغطاً ثقيلاً

كأنه الشهوة والرهبة والجوع

لقاك يا مدينتى ينفضنى

لقاك يا مدينتى دموع

وهو يرهب هذا اللقاء ويخشاه رغم شوقه الشبقى للقاء،

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء

إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يسامح

لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين ...

إن أراد أن يصارح

أهواك يا مدينتى ...

أهواك رغم أننى أُنكرت فى رحابك

وأن طيرى الأليف طار عنى

وأننى أعود، لا مأوى، ولا ملتجأ

أعود كى أشرد فى أبوابك

أعود كى أشرب من عذابك ...[١٩]

وهو يحب هذه المدينة حباً مختنقاً، يحبها رغم ما صادفه فى رحابها من نكران، وفقد لمن أحب. لكنه يعود إليها وهو يعلم ما ينتظره من تشريد وعذاب.

وهو يدعونا بذلك إلى أن نشاركه تجربته تلك كى نتوصل إلى ما توصل إليه؛ فمدينتنا هذه هى مآلنا ولا مهرب من ذلك وعلينا إما أن نحيا فيها بشروطها القاسية من تشريد ونكران وجحود، أو أن نطلق صوتنا الحبيس من عقاله، فقد يكون فى ذلك خلاصنا الذى نبحث عنه من ذلك العذاب والتشريد.

ولكن يُؤخذ على الشاعر هنا أن المدينة التى حدثنا عنها لم تحمل ملامحاً خاصة تثير مشاعرنا وذكرياتنا ونتعرّفها من خلال المشاهد التى يوردها لنا؛ فالشوارع المسفلتة والميادين والأحياء والسكك! مفردات نجدها فى كل مدن العالم. ولولا ذكر **النيل** لما اختلفت تلك المدينة عن مثيلاتها من المدن!؟.

أما الشاعر أمل دنقل فهو يحدثنا عن مدينة أخرى هـى السويس فـى قصيدتـه التى تحمل نفس الاسم "السويس".

عرفت هذه المدينة الدخانية

مقهى فمقهى .. شارعا فشارعا

رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا

وزرت أوكار البغاء واللصوصية !

على مقاعد المحطة الحديدية ..

نمت على حقائبى فى الليلة الأولى

(حين وجدت الفندق الليلى مأهولا ؟)

وانقشع الضباب فى الفجر .. فكشف البيوت والمصانعا

والسفن التى تسير فى القناة؛ كالإوز ..

والصائدين العائدين فى الزوارق البخارية !

يبادرنا المتحدث بوصف يحمل لنا صورة للمدينة من أعلى – فيما يشبه استخدام اللقطة التى تسمى بلغة السينما "عين الطائر" – توجز لنا هوية هذه المدينـة. فهـى مدينة دخانية؛ إذ تكثر فيها المصانع والمعامل. ثم يهبط بنا إلى المقاهى والشـوارع التى يعرفها، حيث نشاهد معه اليشمك والـبراقع؛ وهـى أزيـاء نسائية تحمـل عبق التاريخ وتختص بها المدينة. وينسل بعد ذلك إلى أوكار البغاء واللصوصية – التى تكثر فى الموانئ المماثلة – ثم لا يلبث المتحدث أن يصعد إلى الأعلـى – ثانيـة – لنرى فـى الفجر البيوت والمصـانع والسفن التـى تشبه الإوز. ورحلة الصعـود والهبوط هذه تستوجب منا أن نتخلّص مما يربطنا بهذه الأرض ونستحيل كائناً أثيرياً جديراً بالتحليق على بساط المونولوج الدرامى. لا أن نلزم مقاعدنا فـى انتظار ما يلقيه إلينا المتحدث – فى المناجاة – من حديث خطابى أو عظة مللنا سماعها.

(رأيت عمال "السماد" يهبطون من قطار "المحجر" العتيق

يعتصبون بالمناديل الترابية

يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية

ويصبح الشارع .. درباً .. فزقاقاً .. فمضيق

فيدخلون فى كهوف الشجن العميق

وفى بحار الوهم: يصطادون أسماك سليمان الخرافيه !)

لا ينسى المتحدث أن يصف لنا حياة أهل المدينة، محتفياً بالتفاصيل الدقيقة التى تحملها الصور الشعرية مثل: قطار المحجر العتيق - المناديل الترابية - المواويل الجنوبية ...الخ. ولا يفارق المتحدث عدسته الفاحصة حين يدلف معهم داخل المدينة وتنكمش الطرقات معه من شارع إلى درب إلى زقاق ثم إلى مضيق حيث يلفهم الشجن والوهم المفعم بالأمل.

عرفت هذه المدينة ؟

سكرت فى حاناتها

جُرحت فى مشاحناتها

صاحبت موسيقارها العجوز فى (تواشيح) الغناء

رهنت فيها خاتمى .. لقاء وجبة العشاء

وابتعت من "هيلانة" السجائر المهربه.

وفى "الكبانون" سبحت

واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء !

وسرت فوق الشعب الصخرية المدببه

ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا.

وفى سكون الليل؛ فى طريق "بورتوفيق"

بكيت حاجتى إلى صديق

وفى أثير الشوق: كدت أن أصير.. ذبذبه !

يواصل المتحدث حديثه عن التفاصيل المألوفة عن المدينة ليؤكد زعمه لنا بأنه يعرفها؛ فهناك الحانات والمشاجرات والموسيقى العجوز والسجائر المهرّبة لدى

هيلانة. وفى غمرة الحديث عن هذه التفاصيل لا ينسى المتحدث أن يُلقى إلينا بصورة شعرية حين يصف لنا اشتهاءه للموت بين قوس البحر والسماء.
لكن المتحدث – إزاء رغبته فى التمسك بالمنظور الذى يتحدث من خلاله دون الانزلاق إلى التعبير عن حالته النفسية من خلال الصور الجميلة – يعاود الحديث عن التفاصيل الخاصة بالمكان كالشعب الصخرية والصدف الأزرق.

والآن؛ وهى فى ثياب الموت والفداء

تحصرها النيران .. وهى لا تلين

أذكر مجلسى اللاهى .. على مقاهى "الأربعين"

بين رجالها الذين ..

يقتسمون خبزها الدامى. وصمتها الحزين

ويفتح الرصاص – فى صدورهم – طريقنا إلى البقاء.

ينتقل المتحدث من وصف الوجه المألوف العادى للمدينة إلى الوجه الذى يمنحها دينامية التفاعل مع الحدث – وهى لحظة التبصّر – فقد ارتدت المدينة ثياب الموت والفداء واستحالت (إنساناً) آخر لا يلين، فاكتسبت بذلك خصوصية متميزة ومفارقة فى الوقت نفسه. فبينما يطرق المتحدث مقاهيها بحثاً عن اللهو والتسلية، نجد رجالها يقتسمون خبزها الدامى كما اقتسم السيد المسيح الخبز مع حوارييه قبل أن يفتديهم بروحه مثلما يفعل هؤلاء الرجال حين يمنحنا فداؤهم هويتنا: ويفتح الرصاص فى صدورهم طريقنا إلى البقاء .... وهو البيت المحور الذى يلخّص لنا هذه القصيدة.

ويسقط الأطفال فى حاراتها

فتقبض الأيدى على خيوط "طائراتها"

وترتخى – هامدة – فى بركة الدماء.

وتأكل الحرائق ..

بيوتها البيضاء والحدائق ..

يستطرد المتحدث فى وصف ألوان الفداء الذى تقدمه المدينة، فالأطفال يُقتلون غيلة وهم يمارسون ألعابهم البريئة. والوصف يحفل بصور بلاغية، حيث الطباق بين حركة الأيدى حين تقبض وترتخى، والحرائق التى لا تأكل سوى البيوت البيضاء والحدائق؛ وهما زينة هذه المدينة.

ونحن هاهنا .. نعض فى لجام الانتظار!

نصغى إلى أنبائها .. ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار!

فتسقط الأيدى عن الأطباق والملاعق

ويجسّد المتحدث المفارقة بين البذل الذى يقدمه أبناء تلك المدينة، والعجز الذى يحياه أبناء القاهرة؛ حين يكتفون بالاصغاء للأنباء ولا يسقطون صرعى كما يفعل أطفال السويس بل تسقط – فقط – أيديهم عن الأطباق والملاعق.

أسقط من طوابق القاهرة الشواهق

أبصر فى الشارع أوجه المهاجرين

أعانق الحنين فى عيونهم .. والذكريات

أعانق المحنة والثبات.

ويكرر المتحدث فعل **السقوط** الذى يلخّص المحنة، فهو لا ينزل إلى الشوارع بل يسقط، ليلتقى المهاجرين من أهل السويس، وهو لا يعانق أجسادهم بل يعانق ما يفتقده هو وأمثاله من أهل المدينة العاجزة، يعانق الحنين للفداء، يعانق الصمود. وهى استعارات دالة تكرس لوجهة نظر المتحدث ورؤيته. واستخدام الفعل المضارع هنا: (أسقط – أبصر – أعانق ...الخ.) يعطى دلالة لدوام الحالة النفسية، وامتداد الفعل إلى المستقبل المجهول الذى يومئ إليه الشاعر.

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينما تظل هذه "القاهرة" الكبيره

آمنة قريره !؟

تضيء فيها الواجهات فى الحوانيت، وترقص النساء ..

على عظام الشهداء !؟[٢٠]

ينهى المتحدث القصيدة بتساؤل يحمل المفارقة والتورية الساخرة، ويدعو المتلقى للمشاركة فى البحث عن جواب، أو فى الإحساس بالعار من العجز. فالمدينة الصغيرة الجميلة تحترق كى تحيا المدينة الكبيرة آمنة، والمدينة الصغيرة يلفّها الظلام كى تضيء واجهات المدينة الكبيرة، والمدينة الصغيرة تُستشهد بينما ترقص النساء فى المدينة الكبيرة – ألا يشعرنا ذلك بالعار ويستثيرنا بأفضل مما تفعل الخطب والبكائيات ومواعظ المتصوفة والبلاغة غير الموظّفة!؟ – ذلك هو المنظور الخاص الذى يسعى الشاعر إلى توصيله من خلال المفارقات والصور الشعرية، التى تسهم فى إنارة هذا المنظور من زوايا مختلفة.

. . . . .

ونطرق نموذجاً آخر للمونولوج عند الشاعرين، حيث نتخير هذه المرة – أيضا – موضوعاً مشتركاً هو اليوميات أو (المذكرات) ونبدأ بقصيدة "مذكرات رجل مجهول" للشاعر صلاح عبد الصبور من "ديوان تأملات فى زمن جريح".

(١)

أصحو أحياناً لا أدرى لى إسماً،

أو وطناً، أو أهلا

أتمهّل فى باب الحجرة حتى يدركنى وجدانى

فيثيب إلى بداهة عرفانى

متمهلةً فى رأسى، تهوى فى أطرافى ثقلا

تلقى مرساها فى قلبى ...

يبدأ المتحدث مونولوجه بداية تسجيلية منذ صحوه الذى لا يدرى معه حقيقة شخصيته، إلى أن تنسل إلى رأسه هذه الحقيقة الفاجعة التى تهوى وتلقى مرساها فى القلب. وهى دعوة كى نشارك المتحدث محنته، دون أن نهتم بادراك هويته –

فى حين أن تعرّف هوية المتحدث أمر بدهى فى المناجاة التى تعبر عن شخصية درامية متعيّنة – ويواصل حديثه بوصف هذا اليوم الذى يوشك على البدء.

هذا يوم مكرورٌ من أيام العالم

تلقينى فيه أبواب فى أبواب

ويغلّلنى عرقى ثوبا نسجته الشمس الملتهبه

ثوبا من إعياءٍ وعذاب

وأعود إلى بيتى مقهورا

لا أدرى لى إسماً،

أو وطناً أو أهلا

نتابع رحلة المتحدث بين الأبواب وتحت الشمس المحرقة، تلك الرحلة المكرورة التى تُسلّمه إلى النهاية نفسها؛ حيث يعود المتحدث إلى بيته مجهول الهوية.

(٢)

هذا يومٌ تافه

مزقناه إرباً إربا

ورميناه للساعات

هذا يومٌ كاذب

قابلنا فيه بضعة أخبارٍ أشتاتٍ لقطاء

فأعنّاها بالمأوى والأقوات

وولدنا فيه كذباً شخصيا،

نميّناه حتى أضحى

أخباراً تعدو فى الطرقات

هذا يومٌ خوّان

سألونا قبل الصبح عن الحق الضائع

فنكرناه وجحدناه

وتمسيّنا فى الحانات

ودفعنا أجرة رشوتنا، ثمن فطانتنا الصفراء

بين ضجيج الكاسات

هذا يومٌ بعناه للموت اليومى

بحياةٍ زائفةٍ صلده

وفرحنا أنا ساومناه

وخدعناه، ومكثناه

ما أحسن أنا علقّنا هذا اليوم الغارب ...

فى منحدر الشمس

فهوت ببقاياه

فى المقطع الثانى يعرض المتحدث للأيام التى تهوى من رزنامته، فى صور شعرية تحفل بالاستعارات؛ فاليوم التافه يتمزّق، والأخبار لقطاء يقتاتون حتى يضحون كذباً يعدو، والأيام تتجسّد شخوصا فمنها التافه والكاذب والخوّان ومنها ما يمكن مقايضته ومساومته وخداعه ومنها ما يعلق ويهوى. هذا الحشد للصور الشعرية يسهم فى تكثيف المنظور الذى يبغى المتحدث نقله. وإن لم يفارق الشاعر ولعه بأسلوب المعلم الفيلسوف (التقريرى) حين أكثر من استخدام أسم الإشارة **(هذا)** فى عرضه لتلك الأيام الهاوية.

(٣)

الأرض بغى طامث

دمها يجمد فى فخذيها السوداوين

لا يطهرها حمل أو غسل

من ضاجعها ملعون

الأبنيةُ المرصوصة فى وجه المارين سجون

سجانوها الحيطان وقرب الإنسان من الإنسان

سجناً أبدياً ... يا مسجون

والأيام الأشراك

من تحت ملاءتها أخفتها عنا مائدة الإفطار

فى الشارع غطتها أوراق الأشجار

علب التبغ الملقاة، وأوراق الصحف المزوقه

والبسمة فى عين الجار

فاسقط يا مطعون

فى المقطع الثالث يعيرنا المتحدث منظاره الخاص – الذى يشبه المنشور الزجاجى – كى نرى الكون بمنظور مختلف ومخالف لما تراه العين المجردة. فالأرض امرأة عاهرة نجسة تجلب اللعنة والأبنية سجون أبدية والأيام فخاخ تموهها الأشياء المختلفة: (مائدة الإفطار – أوراق الأشجار – التبغ – الصحف – البسمات) حتى نسقط فى النهاية. وهو استخدام لأسلوب التشويه لما اعتدنا أن نراه فى الواقع الذى نحياه.

(٤)

الحمد لنعمته من أعطانا هذا الليل

صمت الأشياء وسادتنا

والظلمة فوق مناكبنا

ستر وغطاء

الحمد لنعمته من أعطانا الوحده

لنعود إليها حين يموت اليوم الغارب

ونلم الأشلاء

الحمد لنعمته من أعطانا ألا نختار

رسم الأقدار

فلو اخترنا لاخترنا أخطاءً أكبر

وحياةً أقسى وأمر

وقتلنا أنفسنا ندما

ثمن الحرية ... ما دمنا أحرار

ينخدع القارئ للمقطع الرابع إذ يصدق أن المتحدث يحمد الله على خيرات الليل والوحدة والجبر؛ فالحمد هنا هو حمد للمكروه!؟ لا حمد للخير. والغاية من هذا تجسيد العجز حتى يصبح الفعل هو الخلاص وهو الحرية. وهذا الأسلوب من التورية الساخرة Irony يندر استخدامه في المناجاة؛ فالحديث فى المناجاة لا يحتمل إلا الصدق فهو حديث للنفس التى لا يمكن الكذب أمامها. أما فى المونولوج فالمتحدث لا يتناول بحديثه الحقائق السائدة – المتعارف عليها – بل يرمى إلى توصيل وجهة نظره الخاصة، بطريق لا ينحو إلى المباشرة فى الغالب الأعم .

(٥)

يا هذا المفتون البسّام الداعى للبسمات

نبئنى ماذا أفعل

فأنا أتوسل بك

هل أغمس عينى فى قمر الليل

أم أقتات الأعشاب المرة والورقا

أم أفتح بابى للأشباح،

وأدعوها، وأطاعمها

وأقدّمها للألواح الممدودة حول خوانى

وأقوم خطيباً فيهم ...

أحبابى .. ! إخوانى !

أم أبكى حين يجن الليل،

وأغفو دمعى فى فودى

أم أضحك فى مرآتى وحدى

إن كنت حكيماً نبئنى كيف أجن

لأحس بنبض الكون المجنون

لا أطلب عندئذ فيه العقل

يتصاعد احساس المتحدث بالعجز فى المقطع الخامس، الذى يزدحم بالتساؤلات والصور معا. وهى تساؤلات مستحيلة تومئ لنا أن المتحدث يعرف الإجابة سلفاً، وهو لا يقصد بأسئلته سوى توصيل الإحساس بالعجز والحاجة إلى حل غير عادى. فمن يمكن له أن يغمس عينه فى القمر أو يفتات العشب ويسامر الأشباح؟ إلا لو كان هذا من وحى ذاك الكون المجنون الذى نحيا فيه ويستوجب منا إعادة النظر.

(٦)

ها قد سلّمت لكم ... قد سلّمت

ضاعت بسماتى

لم تنفعنى فلسفتى،

سلّمت

كُسرت راياتى

عجزت عن عونى معرفتى

سلّمت

وشجاعاً كنت لكى أنضو

عن نفسى ثوب الزهو المزعوم

وشجاعاً كنت لكى أتهاوى عريانا

أثنى ساقى، أستصرخكم ...

هل تدعونى وحدى؟

وكفاكم إنى سلمت

أم تضعونى فى لحدى؟

... ...

كونكم مشئوم

كونكم مشئوم(٢١)

فى المقطع السادس والأخير يوهمنا المتحدث أنه قد استسلم لعجزه – والإيهام يقتصر على المونولوج الدرامى دون المناجاة – حين فقد البسمة وتهاوت أعلامه. لكنه يفجؤنا بالتساؤل: هل تدعونى وحدى ؟

كناية عن أنه لم يستسلم للعجز كما أوهمنا بل هو يستصرخنا كى نسانده ونقف إلى جانبه لنزيد من عزمه على المقاومة.

وإذا تخيرّنا مثالاً للموضوع نفسه عند الشاعر أمل دنقل وهى قصيدة "يوميات كهل صغير السن" من ديوان "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" التى يقول فى مطلعها:

(١)

أعرف أن العالم فى قلبى .. مات !

لكنى حين يكف المذياع .. وتنغلق الحجرات:

أنبش قلبى ، أخرج هذا الجسد الشمعى

وأسجّيه فوق سرير الآلام.

أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل شعاعاً ينبض فى الأطراف الباردة الصلبة

لكن .. تتفتّت بشرته فى كفى

لا يتبقى منه .. سوى: جمجمة .. وعظام !

يبدأ المتحدث مونولوجه بالجملة التقريرية التى يخبرنا فيها أن العالم مات داخله. ثم لا يلبث أن ينقلنا إلى عالم خيالى حين يُخرج الجسد المزعوم للعالم من قلبه،

محاولاً إعادة الحياة إليه دون جدوى. ويتم ذلك من خلال مجموعة من الصور الشعرية المتتابعة التى تؤكّد المعنى الذى ساقته الجملة الأولى؛ ألا جدوى من هذه المحاولات فالموت واقع، لكن تُرى أى أنواع الموت هذا؟.

(٢)

تنزلقين من شعاع لشعاع

وأنت تمشين – تطالعين– فى تشابك الأغصان فى الحدائق

حالمة .. بالصيف فى غرفات شهر العسل القصير فى الفنادق ونزهةٍ فى النهر..

واتكاءةٍ على شراع!

... ...

.. وفى المساء، فى ضجيج الرقص والتعانق

تنزلقين من ذراع لذراع!

تنتقلين فى العيون، فى الدخان العصبى، فى سخونة الإيقاع

وفجأةً .. ينسكب الشراب فى تحطم الدوارق

يبل ثوبك الفراشى .. من الأكمام حتى الخاصرة!

وحين يفغر المغنى فمه مرتبكا

تنفجرين ضحكا!

تشتعلين ضحكا!

وتخلعين الثوب فى تصاعدات النغم الصارخ .. والمطارق

وتخلعين خفك المشتبكا

ثم ...تواصلين رقصك المجنون .. فوق الشظيات المتناثرة !!

فى المقطع الثانى يخرج المتحدث عن الإطار التقليدى لليوميات حين تصف أحوال صاحبها – كعادة المونولوج الدرامى فى تشويه المعتاد – فيصف لنا امرأة ما فى حالين، الحال الأول فى الصباح حين تسير فى ضوء النهار والحدائق، تطالع وتحلم بالحب فى عالم رومانسى. والحال الثانى فى الليل حين يتبدد الحلم فى

انتقالها من رجل لرجل، وخلعها للثوب كناية عن استسلامها لهذا الواقع، إلى أن ترقص فوق حطام الحلم أو حطام العالم الميت .

(٣)

عينا القطة تنكمشان ..

فيدق الجرس الخامسة صباحا !

أتحسس ذقنى النابتة .. الطافحة بثوراً وجراحا

(.. اسمع خطو الجارة فوق السقف

وهى تعد لساكن غرفتها الحمام اليومى ..!)

دفء الأغطية، خرير الصنبور

خشخشة المذياع، عذوبة جسدى المبهور

(.. والخطو المتردد فوقى ليس يكف ..!)

لكنى فى دقة بائعة الألبان:

تتوقف فى فكى .. فرشاة الأسنان!

يعود المتحدث فى المقطع الثالث لوصف ما يحدث له فى أسلوب أشبه بالمشاهد السينمائية التى تعتمد على القطع. فالمشهد الأول نرى فيه عينى القطة المنكمشتين، اللتين تُسلماننا إلى المشهد التالى حين تدق الساعة الخامسة صباحا، ثم تنتقل إلى لقطة قريبة Close - Up لذقن المتحدث النابتة، تصعد بعدها إلى الدور الأعلى لتصاحب خطو الجارة. وتعود لتنتقل بين السرير والصنبور والمذياع، وخطو الجارة مرة أخرى، ثم إلى باب الشقة مع بائعة الألبان. وهى صور يوحى إيرادها بأنها صور مكرورة تحدث يوميا دون تغيير، الأمر الذى يعنى أنها تحمل نكهة الموت!؟ ثم فى النهاية تنتقل العدسة إلى وجه المتحدث. ويتوقف المشهد – أو يموت – مع توقف فرشاة الأسنان.

(٤)

فى الشارع ..

أتلاقى – فى ضوء الصبح – بظلى الفارع:

نتصافح .. بالأقدام!

يستكمل المتحدث لوحته عن الموت فى المقطع الرابع بمشهد المصافحة بينه وبين ظلّه الفارغ، ويمكن أن نقول (الفارغ) والذى يفرض المماثلة بين الظل والأصل، وكلاهما وهم أو زيف.

(٥)

حبيبتى، فى الغرفة المجاورة

أسمع وقع خطوها .. فى روحة وجيئة

أسمع قهقهاتها الخافتة البريئة

أسمع تمتماتها المحاذرة

حتى حفيف ثوبها؛ وهى تدور فى مكانها .. تهم بالمغادرة!

(.. يومان ؛ وهى إن دخلت:

تشاغلت بقطعة التطريز..

بالنظر العابر من شباكها إلى الإفريز..

بالصمت إن سألت!)

.. وعندما مرت على؛ بقعة مضيئة؛

ألقت وراء ظهرها .. تحية انصرافها الفاترة

فاحتقنت أذناى، واختبأت فى أعمدة الوظائف الشاغرة

حتى تلاشى خطوها .. فى آخر الدهليز!

فى المقطع الخامس يطلعنا المتحدث عن حالة اللا تفاعل بينه وبين الحبيبة؛ وهى وجه آخر **للموت** لكنه موت مختار يتمثل فى هروب كل منهما من الآخر أو نفى وجود كليهما فى مواجهة الآخر. والمتحدث يعتمد على مخاطبة الحواس حيث المشاهد تبدأ سمعية مثل : وقع الخطوات – القهقهات – التمتمات – حفيف الثوبُ، ثم تتحول إلى بصرية مثل : النظر من الشباك – بقعة الضوء – احتقان الأذن – الاختباء...الخ. وتعود فى النهاية إلى السمع حين تتلاشى الخطوات. وهى تقنيات يندر – بل نكاد نقول ينعدم – استخدامها فى المناجاة، وتكاد تقتصر على

المونولوج الدرامى، الذى يعتمد على تلك الأساليب الفنية المختلفة لتوصيل المنظور الخاص؛ الذى هو الهم الأول للمتحدث.

(٦)

أطرق باب صديقى فى منتصف الليل

(تثب القطة من داخل صندوق الفضلات)

كل الأبواب العلوية والسفلية، تُفتح إلا .. بابه

وأنا أطرق .. أطرق

حتى تصبح قبضتى المحمومة خفاشاً يتعلق فى بندول..!

يتدفق من قبضتى المجروحة خيط الدم

يترقرق .. عذباً .. منساباً .. يتساند فى المنحنيات

تغتسل الرئتان المتعبتان من اللون الدافئ،

ينفثئ السم ..

يتلاشى الباب المغلق .. والأعين .. والأصوات

.. وأموت على الدرجات!!

يواصل المتحدث سيناريو الموت الخاص فى المقطع السادس، حين يصف لنا الأبواب المغلقة التى لاتُفتح ورحلة الدم من القبضة حتى الرئتين، إلى أن تتلاشى محتويات الصورة وتُختتم بالموت. والمقطع حافل بالصور الشعرية مثل تشبيه القبضة الطارقة دون جدوى بالخفاش المعلّق فى بندول، وتمهّل الدم فى المنحنيات، واغتسال الرئتين بلون الدم، ثم تبخّر المشهد فى النهاية.

(٧)

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل فى افتراق الصفحتين

تراه فى مكانه المختار .. فى نهاية الغرفة

يرشف من فنجانه رشفه

يريح عينيه على المنحدر الثلجى، فى انزلاق الناهدين!

(.. عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما عن جسمها - قبيل أن تنام - مرتين!)

وعندما ترشقه بنظرة كظيمة

فيسترد لحظة عينيه: يبتسم فى نعومة

وهى تشد ثوبها القصير فوق الركبتين!

.. فى آخر الأسبوع

كان يعد - ضاحكاً - أسنانها فى كتفيه

فقرصت أذنيه ..

وهى تدس نفسها بين ذراعيه .. وتشكو الجوع

فى المقطع السابع يطلعنا المتحدث على صور للعالم الزائف - الميت - الذى يحياه؛ حيث تُختزل العلاقات الإنسانية إلى مواعدات خفيّة للمتعة العابرة، التى يأبى أطرافها إلا نكرانها وغسل آثارها. والمتحدث يواصل أسلوب اللقطات المتتابعة، التى تجسّد الحدث والمنظور الخاص دون إطالة، ويتخيّر لهذا الغرض الصور الشعرية الدالة مثل: المنحدر الثلجى - نظرة كظيمة -- يسترد عينيه - تشكو الجوع .

- ٨ -

حين تكونين معى أنت:

أصبح وحدى ..

فى بيتى!

... ...

فى هذا المقطع الصغير يجسّد المتحدث الإحساس بالكهولة المبكرة والموت، حيث لاتحول الصحبة دون الشعور بالوحدة. وهو يختار كلمة (حين) التى تعنى الارتباط الشرطى بين وجود الآخر والإحساس بالوحدة.

(٩)

جاءت إلى وهى تشكو الغثيان والدوار

(.. انفقت راتبى على أقراص منع الحمل!)

ترفع نحوى وجهها المبتل ..

تسألنى عن حل!

... ...

هنأنى الطبيب! حينما اصطحبتها إليه فى نهاية النهار

رجوته أن ينهى الأمر.. فثار (.. واستدار يتلو قوانين العقوبات على

كى أكف القول!)

هامش:

أفهمته أن القوانين تُسن دائما. لكى تُخرق

أن الضمير الوطنى فيه يملى أن يُقل النسل

أن الأثاث صار غالياً لأن الجدب أهلك الأشجار

لكنه .. كان يخاف الله .. والشرطة .. والتجار!

يعود المتحدث فى هذا المقطع إلى وصف تسجيلى لأحداث تبدو فى ظاهرها عادية، لكنها تحدث نوعا من التراكم للمنظور الخاص الذى يحمله المونولوج وعلينا نحن إعادة بنائه؛ فإنفاق الراتب، والبحث عن حل، وطلب إنهاء الأمر، والرغبة فى خرق القانون، كلها تحمل دلالة واحدة هى فقدان الرغبة فى المزيد من الارتباط الإنسانى مع الآخر - أو فقدان الرغبة فى الحياة - هذا الارتباط الذى قد يحمله معه المولود المنتظر.

(١٠)

فى ليلة الزفاف؛ فى التوهج المرهق

ظلت تدير فى الوجوه وجهها المنتصر المشرق

وحين صرنا وحدنا - فى لحظة الصمت الكثيف الكلمات -

داعبت الخاتم فى إصبعها الأيسر؛ ثم انكمشت خجلى!

(.. كانوا - وراء الباب - يكنسون النور والظلا

وتخلع الراقصة الشقراء عريها .. وتحسب الهبات!)

قلت لها "ما أجمل الحفلا"

فاطرقت باسمة الغمازتين والسمات.

وعندما لمستها : تثلجت أطرافها الوجلى !

وانفلتت عجلى ..!

كأنها لم تذق الحب .. ولم يثر بصدرها التنهدات!!

المقطع العاشر هو ترديد لنفس نغمة الزيف التى حملها المقطع السابع؛ فالشعور بالانتصار- الذى هو خليق بالصفقات المادية - وكنس النور، وخلع العرى، والانفلات الكاذب، كلها صور لنوع الرباط الكامن وراء ذلك الزفاف. وحتى لحظات الصمت الغنيّة يفسدها اختزالها فى نشوة الانتصار فى تحقيق ذلك الرباط (القيد) المتمثّل فى مداعبة الخاتم بالإصبع اليسرى التى انتقل إليها فى النهاية.

(١١)

مذ علقنا - فوق الحائط - أوسمة اللهفة

وهى تطيل الوقفة فى الشرفة!

واليوم ..

قالت إن حبالى الصوتية تقلقها عند النوم!

.. وانفردتْ بالغرفة !!

فى المقطع الحادى عشر يبدأ المتحدث فى التمهيد للحن الختامى من معزوفة الموت، حين يبدأ الانفصال الانسانى بينه والمرأة، وتعبر عنه الاستعارة التى يرى فيها المتحدث شعور اللهفة وقد غدا أداة للزينة معلقة على الحائط. ويتوّج هذا الانفصال التباعد الجسدى المتمثل فى الانفراد بالغرفة.

(١٢)

فى جلسة الإفطار، فى الهنيهة الطفلية المبكرة

أعصب عينى بالصحيفة التى يدسها البائع تحت الباب

وزوجتى تبدأ ثرثرتها اليومية المثابرة

وهى تصب شايها الفاتر فى الأكواب!

(.. تقص عن جارتها التى ارتدت ..

وجارها الذى اشترى ..

وعن شجارها مع الخادم والبواب والقصاب،

.. ثم تشد من يدى: صفحة الكرة!)

فى المقطع الثانى عشر يواصل المتحدث تجسيد حالة الانفصال فى وصفه لجلسة الافطار، هذا الوصف الذى يملؤه المتحدث بحشد من الصور الشعرية التى تبدأ بالفعل المضارع تعبيرا عن الاستمرار: أعصب عينى– أدسها – تبدأ – تصب – تقص – تشد.. الخ . ويتخيّر الكلماتٍ الدالة على الضجر من تلك الحالة مثل: الثرثرة المثابرة – الشاى الفاتر...الخ. وكلها تومئ لحالة الموت الذى يحياه.

(١٣)

.. العالم فى قلبى مات.

لكنى حين يكف المذياع؛ وتنغلق الحجرات:

أخرجه من قلبى، وأسجّيه فوق سريرى

أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل الدفء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبة

لكن .. تتفتّت بشرته فى كفى

لا يتبقّى منه سوى .. جمجمة .. وعظام!

... ... وأنام !! [٢٢]

ينهى المتحدث يومياته بتكرار المقطع الأول؛ فيما يُعرف فى الصياغة الشعرية بالشكل الدائرى، حيث يؤكد لنا ألا جدوى من محاولة إعادة الحياة إلى العالم الميت داخله. ويسلم نفسه فى النهاية إلى النوم وهو حالة من الموت الوقتى، الذى تعنى مشاركتنا فيه أننا لم نعى الدرس (المنظور الخاص) الذى حاول الشاعر توصيله.

. . . . .

نختتم الحديث عن المونولوج الدرامى بقصيدة "حوار" للشاعر صلاح عبد الصبور من ديوان "الإبحار فى الذاكرة" ،حيث يحاور المتحدث بلسان الشاعر شخصية خيالية. ويبدأ الحوار بسؤال على لسان الشخصية الخيالية المخاطبة موجها إلى المتحدث. وهو سؤال تقليدى يصلح كبداية للحوار المزعوم بين شخصين التقيا على قارعة الطريق:

أأنت من سكان هذه المدينة؟

أوقفنى منتزعاً خطاى من مدارها

مدلّياً عيونه الغريقة الدكناء من إسارها

مستعجلاً ، كأنما يخاف أن تخطفنى ،

تخطفه الرياح والشموس فى غبارها ونارها

من قبل أن أجيب أدركته سورة الملال

وكرر السؤال

أأنت من ... ؟

يستمر المتحدث فى إيهامنا أن الشخصية التى تحادثه شخصية متعينة يمكن لنا أن نلتقى مثلها؛ إذ يصيبه الملل سريعا كما يحدث لنا فى المواقف المماثلة. ثم لا تلبث تلك الشخصية أن تبادر إلى الحديث عن ذكرياتها لدى حلولها المدينة:

نزلتها منذ سنين طالبا للأنس والمئونة

منحدراً مع الطريق المترب النحيل

والترعة اللابسة الحداد

مآزراً من نبتها الذاوى ، وطرحه النخيل

منتقلاً من قرية حزينة

لقرية حزينة

تبدو لنا المدينة نموذجاً لإحدى المدن التى نلتقى بمثيلاتها كثيرا؛ حيث الطريق المترب الذى يؤدى إليها يخترق العديد من القرى، لكن هذه القرى يصفها لنا

المتحدث بأنها قِرى حزينة. هنا فقط ندرك أننا لسنا بازاء بناء تقليدى للقصيدة، وندرك أن هناك منظوراً ما يود الشاعر توصيله إلينا.

ويتابع المتحدث نقله لحديث الشخصية المحاورة فى وصفها لرحلة الوصول إلى تلك المدينة:

وصلتها فى وسط الصيف ، بيوتها التلال

موصدة لتتقى الأغراب والسخونه

وصوتها تحت سياط الشمس والرمال

يئن

يئن

يئن

تخطئه مسامع الأرصاد والرجال

تسمعه كلابها الضالة، محتضروها

بعض المجانين بها

والشاعر الذى رمت به سفينة الحديد والصدأ

على تخوم رملها فى ساعة الزوال

ويبدأ المتحدث فى وصف المدينة – التى نخال أنها مدينة عادية – حيث البيوت، التلال، الرمال، إلى أن نتكشف رويداً رويداً أنها ليست كغيرها من المدن التى نعرفها؛ إذ لا يسمع أنينها ساكنوها، وإنما يسمعه الموتى والمجانين والشعراء.!؟ هنا تتبدل الصورة.

وكرر السؤال

أأنت من سكان هذه المدينة

ألفتها منذ سنين عدة، غدوت قطعة مفيدةْ

من قطع المشهد فى عروضها اليومية

حين تقدّم المآسى الشجية أو المساخر السعيدة

(نُصبت مرة على مفارق الطرق

محدودبا أُمرت أن أقف

أخذت شكل حجره

قليلة، ليستريح ظهره لظهرها مسافر مرهق

وليلة، ليركز المحارب المزهو فى مدى الأفق

على عظامى المكورة

رايته المنتصرة

ومرةً غدوت شجرة

أُمرت أن ألتف

ومرةً عُلقت مرآة على جدار حجرة

ومرةً نُجرت مقعدا

ومرةً سُبكت مصعدا

ومرةً مكبرا للصوت . .)

لا يلبث المتحدث أن يفجؤنا بأنه ليس كما نظن مجرد شخصية عادية، فمرة ينتصب على المفارق، ومرةً يصير حجرة ظليلة، ومرةً قاعدة للعلم، ومرةً شجرة، ومرةً كذا، ومرةً كذا ، ... إلى آخره. وكلها تأتى فى صيغة المبنى للمجهول الأمر الذى يدل على أنها أفعال قد أُرغم عليها المتحدث – من قِبَل قوى لا نعلمها حتى الآن – دون رغبة منه.

وكرّر السؤال . .

أأنت . . ؟

لكننى أحببتها . . أحببت هذه المدينة

(ما أضيق الفراغ بين الحب والاشفاق والضغينة)

أحببت أن أعيش بين لحمها وجلدها

لكى أحس نبضها العليل فى عروقها الدفينة

أحببت أن أسوح جنب نهرها

إذ تلتوى بشرته الكابية الحزينة

بين الذراعين العليلتين والترائب الموهونة

وتنطفى على سرير دائه المقيم

مصابح الشطئان والنجوم

ثم تعود الشخصية للحديث عن حبها لتلك المدينة، برغم ذلك الحزن الذى يخيّم على معالمها، وهى تضم النهر بذراعين عليلتين، ذلك النهر الذى يشاركها العلة التى تسرق ضوء النجوم. أما نحن فلم نبرأ بعد من يقيننا بأن ما نسمعه ضرب من الخيال.

ولم يُكرّر السؤال . .

نظرت لم أجده . .

لا فى بهرة الشمس، ولا فى غسق الظلال

متى مضى . . . ؟

وهل سمعته حقيقة . . .

وهل هو الخيال ؟ [٢٢]

ثم يختتم المتحدث – وهو الصوت الأول الذى تجرى القصيدة على لسانه – حديثه بأن من يحادثه قد تلاشى وصار بددا.

للوهلة الأولى حين نقرأ عنوان هذه القصيدة المسماة "حوار" ، قد نتوهّم أننا إزاء ديالوج من مسرحية شعرية، لكننا حين نقرأ القصيدة جيدا ندرك مقدار الخطل الذى أصابنا. نحن هنا إزاء حوار من نوع غير عادى، فالمتحدث الأول الذى تجرى على لسانه القصيدة يبقى حتى النهاية شخصية خيالية لا نعرفها، ولا نتعرف ملامحها. أما الطرف الآخر من الحوار، الذى دار أغلبه بلسانه، فهو كما اتضح شخصية أسطورية أقرب إلى الجن الذى يتخذ فى كل لحظة هيئة مخالفة. لكنها هيئات أُرغم على الدخول فيها من قِبَل قوى عاتية تملك القدرة على إتيان

تلك الأفعال!؟. أما المكان الذى يُعد مسرح الحديث فهو أيضا تلك المدينة التى تكتسى ملامح الصحراء تارةً؛ برملها وشمسها اللافحة، وتارةً جزيرة تتلقى أجساد الشعراء، وتارةً (مسرحا) يقدم المآسى والمساخر معا، وربما المعارك أيضا. والحوار لا يفتأ ينتقل بين هذه الصور، كالنحلة التى تنشد غذاءها فى رحيق الأشجار مختلفة الألوان والأريج. لكن ملامح المدينة تثير بعض التساؤلات، فالحزن يحيط بها، وبيوتها موصدة فى وجه الأغراب، وأنينها يتجاهله رجالها، الأمر الذى يثير فى نفوسنا الشك بأن المتحدث الصامت بلسان الشاعر هو من سكانها الذين لا يجسرون أن ينطقوا، فهم يدورون كالثور فى الطاحون لا يملك أن يغيّر من خطوه. وهم لا يستطيعون سوى أن يصبحوا قطعة من عروضها اليومية، التى ربما تتغنّى بانتصار القادة، ذلك النصر الذى يدفع سكانها ثمنه من عظامهم.

ترى هل لو صَدّقنا هذه المدينة الحب وأحسسنا بنبضها العليل ألا يدفعنا ذلك للعمل من أجل رفع هذا البؤس عن كاهلها؟ هذا هو التساؤل الذى تثيره فينا القصيدة إلى جانب السؤال المتردّد بين سطورها: هل نحن حقا من سكانها الصامتين؟؟

* * * * *

هوامش الفصل الأول

(١) عبد الرحمن الشرقاوى، **الحسين ثائرا**، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٩، ص ٦٦.

(٢) الشرقاوى، المرجع السابق، ص ١٥.

(٣) عبد الرحمن الشرقاوى، **الفتى مهران**، القاهرة، روز اليوسف، ١٩٦٨، ص ٣١.

(٤) عبد الرحمن الشرقاوى، **الحسين ثائرا**، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٩، ص ٦٧.

(٥) الشرقاوى، مرجع سابق، ص ١٧.

(٦) الشرقاوى، مرجع سابق، ص ٢٠٨.

(٧) عبد الرحمن الشرقاوى، **الحسين شهيدا**، القاهرة، دار الكاتب العربى، ص ١٠٤.

(٨) صلاح عبد الصبور، **ليلى والمجنون**، القاهرة، الأعمال الكاملة، دار الشروق، ص ١٢٤.

(٩) صلاح عبد الصبور، **مسافر ليل**، القاهرة، الأعمال الكاملة، دار الشروق، ص ١٦.

(١٠) صلاح عبد الصبور، **الأميرة تنتظر**، مرجع سابق، ص ١١.

(١١) عبد الصبور، مرجع سابق، ص ٢٨.

(١٢) عبد الصبور، مرجع سابق، ص ٣٦.

(١٣) صلاح عبد الصبور، **أقول لكم**، القاهرة، الأعمال الكاملة، دار الشروق، ص ٧.

(١٤) أمل دنقل، **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**، الأعمال الكاملة، القاهرة، مكتبة مدبولى، ص ١٢٣.

(١٥) صلاح عبد الصبور، **الإبحار فى الذاكرة**، مرجع سابق، ص ٥١.

(١٦) أمل دنقل، **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**، مرجع سابق، ص ١١١.

(١٧) أمل دنقل، **تعليق على ما حدث**، مرجع سابق، ص ١٩١.

(١٨) صلاح عبد الصبور، **أحلام الفارس القديم**، مرجع سابق، ص ٣٩.

(١٩) صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص ١٢.

(٢٠) أمل دنقل، **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**، مرجع سابق، ص ٩٣.

(٢١) صلاح عبد الصبور، **تأملات في زمن جريح**، مرجع سابق، ص ٢١.

(٢٢) أمل دنقل، **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**، مرجع سابق، ص ٩٧.

(٢٣) صلاح عبد الصبور، **الإبحار في الذاكرة**، مرجع سابق، ص ٣١.

الفصل الثانى

المونولوج و الديالوج
فى الدراما الشعرية

تمهيد

في الفصل الأول تناولنا بالحديث أوجه الاختلاف بين شكلي المونولوج في كل من الشعر الدرامي والدراما الشعرية؛ أي بين المونولوج الدرامي والمناجاة. وفي هذا الفصل نركّز الضوء على الشكل الأخير أي المناجاة في الدراما الشعرية والدور الذي تضطلع به.

في الدراما الشعرية يوجد – بشكل أساسي – نوعان من الحوار؛ الحوار العادي بين الشخصيات أي الديالوج، الذي يشكّل الجسد الرئيسي للدراما، ثم الحوار الداخلي أو المونولوج (المناجاة) التي وإن كانت لا تشغل حيّزاً كبيراً إلا أنها قد تمنح العمل الدرامي أبعاداً غنيّة لا تتوفّر له في غيابها. ومن أوضح الأمثلة في هذا المجال الدراما الشكسبيرية التي يمثّل المونولوج فيها عنصراً متميّزاً لا يمكن تصوّر تلك الأعمال العظيمة بدونه. وقد لا أبالغ إذا قلت أنه أحد العناصر الرئيسية التي خلّدت من تلك الروائع، والتي يحفظها دارسو شكسبير وربما عدد كبير من عشاق مسرحه عن ظهر قلب.

وقد تناولنا بالتعريف – في موضع سابق من هذه الدراسة – **المناجاة** الفردية في الدراما الشعرية Soliloquy وهي خطبة طويلة – إلى حد ما – تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها، في صوت مسموع، دون مقاطعة. حيث تعبّر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع.

أما الديالوج فيتناوله بالتعريف د.إبراهيم حمادة في كتابه "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"، حيث يقول:

"الديالوج (الحوار) هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر. ويتميزُ بقيم خاصة، منها أنه:

١- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي وتجليته، ومن ثم تنتفى وظيفته كعامل زخرفى خالص.

٢- يعبر عما يميّز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية، والبيولوجية.

٣- يولّد فى المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع، مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.

٤- يوحى بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين (أو الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تُنطق بالتبادل."(١)

ونحاول فى هذا الفصل بحث معالم الاختلاف فى الدراما الشعرية بين المونولوج (المناجاة) والشكل الآخر الذى يقابله فى الدراما الشعرية، وهو الديالوج، ومتى يلجأ الشاعر إلى استخدام كل منهما، وكيف يسهمان فى تنمية الأحداث الدرامية.

ونبدأ محاولتنا هذه بعرض لبعض الأمثلة من كلا النوعين من مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، وذلك كما فى الديالوج التالى، الذى يدور بين بعض المتصوفة بعد علمهم أن الحلاج قد خلع الخرقة:

الأول : ولكن شيخنا قد خلع الخرقه

الثانى : وهبه خلع الخرقه . . .

ترى هل خلع القلب الذى وُسّد فى الخرقه ؟

أو الله الذى يحيا بهذا القلب ؟

الثالث : ولكن تلك شارتنا، ورتبتنا التى نزهى

بها، ونحس أنا حين نلناها

خلعنا الكون، قصّصنا جناحى توقنا النزاع

نذرنا نفسنا للحج، أحرمنا للقيا النور

فإن أسعفنا الحال، ونلنا ما تمنّينا

فذلك حظنا الموفور . .

طاب البحر والرحلة والمرفأ

وكان البيرق المنشور. . . .

رايتنا، لواء سفينتنا . . الخرقه

وإن عاندنا التيار، واستعصى على النوتى . . .

إدراك الطريق، تلمّس النجم السماوى

وأخفى وجهه الفجر، وأرخى ستره الديجور

وضل الركب والملاح بين الموج والأنواء

ومتنا، وانطفت أعيننا الجوفاء

وحلم النور فوق زجاجها المكسور

فيكفى أننا متنا، وكفّنا برايتنا

كمثل مجاهد مستشهد مقهور

الثانى : وهل تمنعنا الخرقة أن نأبه للظلم

وأن نثبت للظالم

وأن ندفع كيد الشر عن أحبابنا الضعفاء ؟

وحين استشرفوا للزهد، وانخلعوا عن اللذه

تشهّوا لذة أخبث من كل اللذاذات

تشهّوا لذة الإنكار للآلام والبشر

وأن يمشوا خفاف الخطو مطويين فوق النفس

وحين تحدثوا استخفوا ورا الخرقه

الثالث : تقول الحق، لكنى أخشى إن خلعناها

بأن نصبح كالناس، نجادل فى أمورهم

ونركب متن دنياهم، ونسترضى رؤوسهم

ونلغو فى سياستهم، وندنو من سفيههم

وقد تبتل أيدينا بويل من شرورهم

وقد يفسد قربهمو الذى نلنا ببعدهم

الأول : هنا، توقفنى الحيرة عن أن أقطع الأمرا

فماذا لو طرحنا همّنا للشيخ حين يجىء

وهذا وقت أوبته من المسجد[1]

يدور الحديث فى الديالوج السابق بين ثلاثة من المتصوفة عن واقعة خلع الحلاج للخرقة، حيث يعرض كل منهم وجهة نظره فى هذه الحادثة، ويدور صراع بين وجهات النظر المختلفة، فبينما يتخذ الأول موقفا محايدا من الواقعة؛ إذ لا يتمكن من الوصول إلى رأى - رغم استشعاره جلل الحدث - الذى يتبين من استنكاره الضمنى للحدث المتمثل فى استخدام كلمة (لكن) فى بدء المقطع الحوارى - وهى كلمة تفيد الاستدراك ،أى أن وقوعها بعد كلام يقصد بها نفى ما يتوهم ثبوته، أو ثبوت ما يتوهم نفيه - الأمر الذى يفيد التناقض والحيرة التى وقع فيها الأول، والتى صرح بها فى نهاية المقطع الحوارى، ومن ثم رأى ان يستشير الشيخ ليعينه فى الوصول إلى رأى. والمتصوف الثانى لا يرى فى خلع الخرقة أى أمر جلل، فهى ليست سوى نوع من الثياب الجامدة، لا تضفى على صاحبها، ولا تجدى له نفعا أو ضرا، اللهم إلا إذ اتخذها قناعا يستخفى وراءها، منكرا آلام اخوانه من البشر. أما المتصوف الثالث فيرى فى الخرقة رمزا يجسّد معانى الصوفية فى ابتعادها عن الدنيا، والنزوع إلى النور الإلهى، وأن خلعها يعنى الضلال أو الموت، والعودة الى الانشغال بأمور الدنيا واللغو بين السفهاء.

وهكذا يجسّد لنا الديالوج وجهات النظر المختلفة، والصراع بينها، ويعيننا فى التوصل إلى رأى حول الحدث، وبهذا يجاوز الحدث بالمعنى الجدلى، أى ينتقل به إلى مستوى أعلى رأسيا، ويتم ذلك فى لغة تقتصر على توصيل وجهة نظر كل شخصية دون أن تحفل كثيرا بنسج الصور الشعرية، وإن مالت إلى الإفاضة فى التعبير عن المعنى المراد توصيله، والتفلسف أحيانا، وهو ما يوافق طبيعة أهل التصوف.

ونبحث نموذجا للنوع الآخر (المناجاة) من نفس المسرحية، تتعلق بالحدث نفسه – واقعة خلع الخرقة – فبعد أن يفرغ الثلاثة المتصوفة من حديثهم ينتحون جانبا ويدخل الحلاج فيتجمّع الناس حوله ويرتفع صوته:

أراد الله أن تجلى محاسنه، وتُستعلن أنواره
فأبدع من أثير القدرة العليا مثالا، صاغه طينا
وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته
وجلاه، وزينه، فكان صنيعه الإنسان
فنحن له كمرآة، يطالع فوق صفحتها
جمال الذات مجلوا، ويشهد حسنه فينا
فإن تصف قلوب الناس، تأنس نظرة الرحمن
إلى مرآتنا، ويديم نظرته، فتحيينا
وإن تكدر قلوب الناس يصرف وجهه عنا
ويهجرنا، ويجفونا ..
وماذا يفعل الإنسان إن جافاه مولاه ؟
يضيق الكون فى عينيه، يفقد ألفة الأشياء
تصير الشمس فى عينيه أذرعة من النيران يلقى ثقلها المشاء
على وجه السما والأرض ألوانا من اللهب
ويضحى البدر دائرة مهشّمة رمادية
من القصدير ميتة وملقاة على بيداء
فقد جفّت عيون الناس، أضحت نقطة سوداء
وتذوى أذرع الأشجار، تلقى حملها للأرض
وتدفنه كمُجهضة تكفن عارها فى الطين
ويمشى القحط فى الأسواق، يجبى جزية الأنفاس
من الأطفال والمرضى
حقيبته بلا قاع، فلا تسكت أن تسأل

وخلف القحط يمشى تحت ظل البيرق المرسل
حدود القحط، جيش الشر والنقمه
خلائقهم مشوهةٌ، كأن الذيل فوق الراس
يقود خطاهمو إبليس، وهو وزير ملك القحط
وليس القتل والتدجيل والسرق
وليس خيانة الأصحاب والملق
وليس البطش والعدوان والخرق
سوى بعض رعايا القحط، جند وزيره إبليس
تعالى الله، قد يأنف أن ينظر فى مرآتنا ذاته
فيصرف وجهه عنا
فكيف إذن نصفّى قلبنا المعتم ؟
ليستقبل وجه الله، يستجلى جمالاته
نصلى .. نقرأ القرآن ...
نقصد بيته، ونصوم فى رمضان
نعم، لكن هذى أول الخطوات نحو الله
خطى تصنعها الأبدان
وربى قصده للقلب
ولا يرضى بغير الحب
تأمل: إن عشقت ألست تبغى أن تكون شبيه
محبوبك
فهذا حبنا لله
أليس الله نور الكون
فكن نورا كمثل الله
ليستجلى على مرآتنا حسنه ...[٢]

الحديث هنا – فى المناجاة السابقة – يتعلق بموضـوع واحد هو العلاقة المتبادلة بين الإنسان وخالقه، يتناولها المتحدث (الحلاج) من وجهة نظره التى هى تجسيد لوجهة نظر المتصوفة. بدأه المتحدث فى أسلوب خبرى باستخدام الفعل الماضى : (أراد – أبدع – ألقى – صاغ – جلى) الذى يقـرر حقيقة واقعة، وبإسناده إلى اسم الجلالة يكتسب الفعل صفة الاستمرار، الـذى يريد بـه المتحدث التأكيد على وجهة نظر وحيدة. ويستخدم المتحدث أداة الشرط (إن) التى تجعل من القلوب إنسانا يعقل حين يتبع وجهة النظر:

فإن تصف قلوب الناس تأنس نظرة الرحمن . . . . .

وإن تكدر قلوب الناس يصرف وجهه عنا

وبعد ذلك يتخذ سبيلا آخر للإثبات باستخدام الاستفهام :

وماذا يفعل الإنسان إن جافاه مولاه ؟

وهو استفهام لا يلبث المتحدث أن يسارع بالإجابة عليه منعا للالتباس ورغبـة فى تأكيد وجهة النظر؛ وذلك باستخدام جمل فعلية مترادفة تؤكد المعنى، وفى الوقت نفسه تكون بداية لعبارات تحمل صورا شعرية مثل : (يضيق الكون – يفقد ألفة الأشياء – تصـير الشمس أذرعـة – يضحى البدر دائرة مهشمة – تذوى أذرع الأشجار – يمشى القحط ....الخ). ثم يستخدم بعد ذلك أسلوبى النهى والنفى باستخدام : **لا**، و **ليس**. ولا ننكر هنا أن تعدّد الأساليب بين الخبر والإنشاء يخلق نوعاً من التوتّر والحركة لكنها – فى هذه المناجاة – حركة أفقية فى دائـرة أو فـى مستوى واحد، تدور حول وجهة نظـر وحيدة يريد المتحدث اثباتها. وهـى أشبه بالموعظة أو الخطبة التى لا تخرج عن المفاهيم الأخلاقية والدينية السائدة عند المتصوفة حول علاقة الإنسان بخالقه وأن على المرء أن يفنى فى الله حتى يحل فيه – ولا تسعى لتكريس وجهة نظر تخالف المتعارف عليه كما يحدث فى المونولوج الدرامى – بينما الحركة فى الديالوج السابق هى حركة رأسية، لها عدة

مستويات، تتصارع فيما بينها؛ فكل مستوى يحمل وجهة نظر مخالفة لأحد المشاركين فى الحوار .

وهناك مثال آخر للمناجاة فى حديث الحلاج أثناء محاكمته حين يطلب منه قضاته أن يحدثهم عن نفسه، نورده بكامله لأهميته فى تمثل هذا اللون:

أنا رجل من غمار الموالى، فقير الأرومة
والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء، ولا رفعتنى لها ثروتى
وُلدت كآلاف من يولدون، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيرا -بذات مساء- سعى نحو حضن
فقيره
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية
نموت كآلاف من يكبرون، حين يُقاتون
خبز الشموس ...
ويُسقون ماء المطر
وتلقاهمُ صبيةً يافعين حزانى على الطرقات الحزينه
فنعجب كيف نموا واستطالوا، وشبّت خطاهم ...
وهذى الحياة ضنينه
تسكعت فى طرقات الحياة، دخلت سراديبها
الموحشات
حجبت بكفى لهيب الظهيرة فى الفلوات
وأشعلت عينى، دليلى، أنيسى فى الظلمات
وذوبّت عقلى، وزيت المصابيح، شمس النهار على
صفحات الكتب
لهثت وراء العلوم سنين، ككلب يشم روائح صيد
فيتبعها، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها، فيركض،

ينقض

فلم يُسعد العلم قلبى، بل زادنى حيرة واجفة

بكيت لها وارتجفت

وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل

كحبة رمل

ومنكسر تعس، خائف مرتعد

فعلمى ما قادنى قط للمعرفه

وهبنى عرفت تضاريس هذا الوجود ...

مدائنه، وقراه

ووديانه، وذراه

وتاريخ أملاكه الأقدمين

وآثار أملاكه المحدثين

فكيف بعرفان سر الوجود، ومقصده، مبتدا أمره، منتهاه

لكى يرفع الخوف عنى، خوف المنون ، وخوف الحياة، وخوف القدر

لكى اطمئن

سألت الشيوخ، فقيل

تقرّب إلى الله، صل ليرفع عنك الضلال .. صل لتسعد

وكنت نسيت الصلاة، فصليت لله رب المنون،

ورب الحياة، ورب القدر

وكان هواء المخافة يصفر فى أعظمى ويئز كريح الفلا ...

فأدركت أنى أعبد خوفى، لا الله ...

كنت به مشركا لا موحّد

وكان إلهى خوفى

وصليت أطمع فى جنته

ليختال فى مقلتى خيال القصور ذوات القباب

وأسمع وسوسة الحلى، همس حرير الثياب

وأحسست أنى أبيع صلاتى إلى الله ..

فلو أتقنت صنعة الصلوات لزاد الثمن

وكنت به مشركا، لا موحّد

وكان إلهى الطمع

وحيّر قلبى سؤال:

تُرى قدّر الشرك للكائنات

وإلا، فكيف أصلى له وحده

وأخلى فؤادى مما عداه

لكى أنزع الخوف عن خاطرى

لكى اطمئن ...

"سكتة"

كما يلتقى الشوق شوق الصحارى العطاش بشوق

السحاب السخى

كذلك كان لقائى بشيخى

أبى العاص عمرو بن أحمد، قدس تربته ربه

وجمّعنا الحب، كنت أحب السؤال، وكان يحب

النوال

ويعطى، فيبتل صخر الفؤاد

ويعطى، فتندى العروق ويلمع فيها اليقين

ويعطى، فيخضر غصنى

ويعطى، فيزهر نطقى وظنى

ويخلع عنى ثيابى، ويُلبسنى خرقة العارفين

يقول هو الحب، سر النجاة، تعشّق تفز

وتفنى بذات حبيبك، تصبح أنت المصلى، وأنت

الصلاه

وأنت الديانة والرب والمسجد

تعشّقت حتى عشقت، تخيّلت حتى رأيت

رأيت حبيبى، وأتحفنى بكمال الجمال، جمال

الكمال

فأتحفته بكمال المحبة

وأفنيت نفسى فيه[4]

على رغم أن المونولوج السابق (المناجاة) ورد من خلال حوار بين الحلاج وقضاته، وطلب فيه القضاة من الحلاج أن يحدثهم عن نفسه، الأمر الذى يعنى اعتبار هذا المقطع جزءا من الديالوج أو الحوار المطول، إلا أن طبيعة الحديث فيه تجعله لا ينتمى إلى الديالوج. فالحديث هنا يمكن أن نطلق عليه حديث باطنى، حيث الحلاج يجيب قضاته، وكأنه يحادث نفسه، وهذا ما يجعله ينتمى إلى المناجاة رغم إتيانه فى سياق الديالوج. ويبدأه الحلاج بالحديث عن أصله ونسبه الفقير، فى أسلوب شعرى أشبه بنسيج القصيدة عنه بنسيج الدراما الشعرية، وهو مأخذ يمكن أن يرد إلى الشاعر، إلا أننا نرى أن ذلك يمكن استساغته لأمرين:

أولهما أن هذا المقطع ينتمى إلى المناجاة – كما أسلفنا – وهو اللون الذى يحتمل حديث النفس دون تطوير الحدث الدرامى، ولذا فالشكل الشعرى الغنائى يمكن له أن يستوعب ذلك، وهو ما يصعب أن نجده فى الديالوج العادى.

وثانيهما أن المتحدث هنا شيخ صوفى مولع بالنفاذ إلى بواطن الأشياء – ويوجد فى تراث المتصوفة ولع باستخدام الصور البلاغية فى تصوير آرائهم رغبة فى زيادة التأثير فى المريدين – فضلا عن أن الشخصية قد حدث لها نوع من التبصّر

أو الوصول إلى الحكمة، وهى درجة من درجات النبوة، تمد صاحبها بشفافية لا تتأتّى لغيره، وتُكسب حديثه نوعا من الفلسفة البليغة، بل والغموض أحيانا.

ومن نماذج الصور الشعرية فى هذا المقطع العبارات التالية:

سعى نحو حضن فقيرة – اطفأ فيه مرارة أيامه – يقاتون خبز الشموس – حجبت بكفى لهيب الظهيرة – أشعلت عينى – ذوّبت عقلى – ضئيل كقطرة طل كحبة رمل – هواء المخافة يصفر فى أعظمى- يختال فى مقلتى – أسمع وسوسة الحلى – همس حرير الثياب – يبتل صخر الفؤاد – تندى العروق ويلمع فيها اليقين – يخضر غصنى – يزهر نطقى وظنى....الخ.

وهى صور شعرية يمكن أن تستوعبها المناجاة، التى تستمد غنائيتها من كونها تمثل حديثا للذات.

وبالعودة إلى المقطع نفسه نجد أن الحلاج بعد أن حدثنا عن أصله الفقير – افتراضا – انتقل إلى الحديث عن فلسفة الموت والحياة، ثم إلى الحديث عن العلم الذى نهل منه سنينا دون أن يهبه الراحة المنشودة؛ إذ هو علم دنيوى لا يروى غلة ولا يهدى للحقيقة أو يزيل خوف المجهول. وانتهج طريقا أخرى تمثلت فى الصلاة إلى الله خوفا وطمعا، فلم يزده ذلك إلا حيرة. إلى أن تأتى لحظة التبصّر حين يلتقى شيخ الصوفية الذى يكشف له السر وينزع عنه الغطاء، ليرى أن الحب الإلهى هو الكمال. وهو يضمّن المونولوج كثيرا من كلمات الصوفية مثل: النوال– العطاء –الخرقة – العشق –الفناء.

والمناجاة هنا لم تقتصر على تصوير ما يدور فى نفس المتحدث – كما هو العهد فى المناجاة التقليدية – بل هى تجاوز ذلك إلى طرح تساؤلات عن الحياة والكون والطريق إلى الرضا الإنسانى، الأمر الذى يجعلها تقارب المونولوج الدرامى، إلا أن طبيعة المنظور الذى تسعى الشخصية نحو تكريسه – وهو المنظور الصوفى – تجعل منه منظوراً متعارفاً عليه لا يحمل جديداً، وهى بذلك تخالف ما يرمى

إليه المنظور الخاص للمونولوج الدرامى من حيث لجوئه إلى المفارقة والتورية الساخرة وإعادة بناء الحقائق السائدة.

وهكذا نرى أن صلاح عبد الصبور اختار أن يعبر عن أفكار الصوفية من خلال المونولوج (المناجاة). وهو الشكل الذى يتيح له ذلك، حيث الحديث حديث باطنى، لا يظهر المغزى منه من ظاهر الكلمات والعبارات، لكن علينا استنباط ما يريد قوله بالتنقيب وراء الكلمات، كما أن هذا الحديث فيه استطراد واسهاب للتعبير عن المعنى بأكثر من طريق، وهو أسلوب لا يسمح به الديالوج الذى يعتمد – فى الأغلب – على التصريح دون التلميح، والبوح دون الغمز، فالحديث فى الديالوج هو حديث فيه مواجهة بين شخصيتين أو عدة شخصيات، فى حين أنه فى المناجاة حديث جانبى بعيد عن تلك المواجهة، استاتيكى الحدث – ولو بشكل ظاهرى – حيث يخفت معها الإيقاع الدرامى. وعلى العكس من ذلك فى الديالوج؛ حيث يتطوّر الحدث أو يتجلّى فى مستويات مختلفة.

ويمكننا أن نتلمّس مثالاً للديالوج فى الحوار التالى بين الحارس والحجاج، وكيف يتغيّر موضوع الحديث حين يتحوّل الديالوج إلى المونولوج (المناجاة) فى حديث الصوفية:

"الحارس: من صانع هذى الضجة ؟

"للسجين الأول"

أنت !

الأول: لا، يا مولاى الوالى

لم أنبس بنت شفة

فأنا أخشى غضبك

وأنزّه هذا السمع المرهف

عن صوت السفلة من أمثالى

"يربت الحارس عليه، ثم يتجه للثانى"

الحارس: هو أنت ...

الثانى: لا يا سيد

لا أنا أعرف أحكام الحبس

"الحارس يضع يده على جبهته متأملا، ثم ينظر للحجاج ويقول"

الحارس: فهو الثالث لا بد

هذا أمر.. بالعقل

أنت الصارخ

الحلاج: لا يا ولدى

بل كنت أحدث نفسى فى صوت خافت

الحارس: خافت يا كذاب ؟

الحلاج: لا أكذب يا ولدى قط

الحارس: وتناقشنى أيضا يا كذاب ؟

الحلاج: لا تشتمنى يا ولدى ...

فالسب خطيئه

الحارس: كذاب ... وفقيه !

خذ

"يضربه بالسوط، والحلاج هادئ، مبتسم، يلم ثوبه"

"يزداد الشرطى عنفا، تتلاحق ضرباته، ثم يهتف بالحلاج، وقد ضاق صدره"

الحارس: لم لا تصرخ ؟

الحلاج: هل يصرخ يا ولدى جسد ميت ؟

الحارس: أصرخ .. اجعلنى أسكت عن ضربك

الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدى

الحارس: اصرخ .. لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج: عفوا يا ولدى، صوتى لا يسعفنى

الحارس: قلت اصرخ .. أنت تعذّبنى بهدوئك

الحلاج: فليغفر لى الله عذابك

أيخفّف عنك صراخى .. قل لى

ماذا تبغى أن أصرخ .. فأقول .. ؟

الحارس: استحلفنى بالله، بأولادى، بتراب أبى ...

انظر لى نظرة خوف تتبع سوطى، وهو يحلّق، ثم يرف ويتهاوى

اسأل لى الله بقاء، أو سعة فى الرزق، رقيا فى الجاه

اصنع شيئا يوقفنى، أرجوك .. اجعلنى أتوقّف

فأنا قد أنهكت

"وهو يلهث"

أنهكت .. أنهكت .. أنهكت

ربى .. ما هذا الإعياء ؟

يا شيخ

قل لى من أنت ..

أنت الشيطان ؟..

بل أنت ملاك .. جبريل

بل أنت ولى من أهل الله

من أنت .. ؟ !

من أنت .. ؟ !

"يتهاوى بجانبه، ويبكى على كتفيه".

أيا كنت اغفر لى .. اغفر لى ..

الحلاج: بل أشكره أن أنصف حالى فى الحب

. .إذ عاقبنى فى بدنى(*)

فى الديالوج السابق يتساءل الحارس عمن أثار ضجة فى السجن، وتجىء الإجابات من السجناء الثلاثة لتنفى هذا الاتهام فى عبارات مقتضبة قاطعة وخالية من الصور الشعرية أو حديث النفس، إذ هى تنحو إلى توصيل وجهات النظر

المختلفة الخاصة بكل شخصية. كما يتضمّن الديالوج واقعة ضرب الحلاج بالصوت، وحث الحارس له أن يصرخ حتى يكف عن ضربه، وتحوّل موقفه بذلك من العنف السادر إلى الحيرة والتعجّب ثم إلى الرجاء والتوسّل، الأمر الذى يعنى تطوّر الحدث الدرامى، وانتقاله إلى مرحلة جديدة.

ثم يتبع ذلك الديالوج السابق مونولوج (مناجاة) الحلاج فى المقطع التالى:

"الحلاج ينهض، ويبتعد قليلا عن الحارس"

يارب

لو لم أسجن، أضرب، وأعذّب

كيف يقينى عندئذ أنك ترعى عهد الحب ؟

لكنى الآن تيقّنت يقين القلب

أنك تنظر لى، ترعانى ..

ما زالت تستعظمنى عينك

ما زلت ترانى أخلص عشاقك

عين الله على

وهداياه موصولة

وطرائف نعمته مبذولة

فهنيئا لى

فهنيئا لى ..."[1]

هنا يتجه الحلاج بحديثه ليس إلى رفقاء السجن أو إلى السجان - الشخصيات المشاركة فى الحوار - لكن إلى الله، فى حديث الصوفية - مرة أخرى - والذى تخلى عنه فى الديالوج السابق. وبذا تتحول اللغة من لغة مقتضبة موجزة إلى لغة حافلة بالصور الشعرية مثل: (ترعى عهد الحب - عين الله على - هداياه موصولة - وطرائف نعمته مبذولة). وهكذا تتغيّر لغة الشخصية ذاتها لدى

الانتقال من الديالوج إلى المونولوج؛ من لغة لا تستهدف سوى توصيل وجهة نظر صاحبها إلى لغة تنقل ما يعتمل داخل نفس المتحدث.

. . . . .

نسلك الطريق نفسه فى المقارنة بين الديالوج والمونولوج (المناجاة) عند الشاعر الآخر عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحية "الحسين ثائرا"، حيث نتتبّع فى هذه المرة انتقال الحوار من المناجاة إلى الديالوج. والنموذجان المختاران للمناجاة هما على لسان شخصية "مسلم بن عقيل" ابن عم الحسين:

مسلم : يا بن عقيل .. يا بن عقيل

شريد فى طرقات الكوفة يا بن عقيل !

طريد يا ولدى .. منبوذٌ تطردك الشرطة بالليل

ليل يختلج من الرعب

تنوء مناكبه بالذنب

ليل يحبس عنك الود ويحبس فى ظلمته الحب

يمزّق فيه الصمت الواجف رجع صدى نبضات القلب

ليل سال بسبع صلال

تسعى كى تنهش عقبيك

وظلال أياد مجهولات كاللعنات يشرن إليك

تترصّدك عيون الطامع فيما أعلنه ابن زياد

من جائزة لمن استاقك

تتحاماك عيون الخائف أن يقهره بطش الحاكم

أنت هنا وحدك والليل

هذا الليل ملادك، فيه دموع التائب والنادم

وماذا بعد ؟!

فها هى ذى أبواب الكوفة

مغلقة فى وجهك أنت ..

أنت من استقبلك الناس بدفء مودتهم من قبل ..

آه ... آه يا ابن عقيل .. !

أأنت من استبق العرفاء ليسترضوك وأعطوا البيعة

وتداعى الناس على أبوابك بالآلاف .. ؟

أأنت من انتفضت تمنعك

سيوف الكوفة حين أتيت

ندما عن غدر الأسلاف ؟!

فهذا أنت سليب الدار، غريب الجار

طريدٌ فى طرقات الكوفة

لم تُطعم شيئا من يومين

ولم تشرب قطرة ماء

أتيت لتروى عطش الخلق

أتيت لترفع وقر الذل

وهاهو ذا أنت العطشان .. !

لا قطرة ماء لك فى الكوفة يا ابن عقيل

نضب الريق وجف الحلق !

(باب دار يفتح وهو الآن يقعد متهالكا على جدار تجاه الباب)

ها هو ذا باب ينفرج

(للباب) أيكون وراءك بعض الفرج ؟؟

أوراءك جاسوس يسلمنى أم ذو دين يتحرج ![٧]

في المونولوج السابق نتبين نفس الملامح التى تميز المناجاة، من حديث يتمحور حول موضوع واحد هو الحالة النفسية للشخصية الطريدة فى طرقات الكوفة ، ومن أسلوب شعرى يزخر بالصور الشعرية مثل: (ليل يختلج من الرعب – تنوء مناكبه بالذنب – ليل يحبس عنك الود – يحبس فى ظلمته الحب – يمزق فيه

الصمت – ليل سال بسبع صلال – ظلال أياد كاللعنات – استقبلك الناس بدفء مودتهم – انتفضت سيوف الكوفة ...الخ).

وحين ننتقل بعد ذلك إلى الديالوج التالى نلمح كيف يتغير أسلوب الحديث للشخصية ذاتها:

(ينتفض على إعيائه وينظر إلى داخل الدار ويده على مقبض سيفه بينما تخرج من الباب الأم العجوز)

العجوز : يا عبد الله لماذا تنظر فى حرم ليس حرمك .. ؟

مسلم : يا أمة الله أنا عطشان .. سقاك الله

العجوز : أقعد عندك لا تتحرّك

لكأنك لم تشرب أو تأكل من أعوام

أأنت غريب .. ؟ !

العجوز : عجبا .. من أنت ؟!

مسلم : طريد يطلبنى المظلوم لكى يحظى برضى الظالم ؟

العجوز : (هامسة فى ألم) أتكون مبعوث الحبيب .. ؟

مسلم : أجل أنا هو مسلمٌ رجل الحسين

العجوز : ويلاه كيف تغيرت بك دورة الأيام من حال لحال ؟"

مسلم : تالله لم تتغيّر الأيام بل خان الأمين

ومال ميزان القلوب

العجوز : فلتنتظر حتى أعود ولا تخف منى وشايه

قد كان زوجى فارسا فى جيش عمك يا بنى

الله يرحمه فقد رُزق الشهادة

بعد أن قتلوا الإمام

بنحو خمسة عشر عاما ..

وخلالها كم حاولوا أن يفتنوه ويصرفوه عن البكاء

على الإمام

لكنه رفض العروض جميعها

رفض المناصب والقطائع

حتى إذا بلغ المشيب، وشبت مثله ·

أهدوه جارية .. وكانت فى الحقيقة حلوةً بيضاء

غضةً

كانت فتاة رودسية

وإذا بها بنت اللئام تجن به ..

مسلم : (ضجرا) يا أم بى عطش شديد

العجوز : شغفته حبا يا بنى

فلم يعد يُلقى لأمك هذه بالا وريك

مسلم : (أشد ضجرا) يا خالتى حلقى يجف من العطش

العجوز : (مستمرة) وإذا بخالتك الحزينة تنذره

لكنه .. هيهات .. هل تُغنى النُذر؟!

البنت كانت حلوةً مثل القمر

وإذا به فى ذات ليل

قام بعد الفجر يدعونى ويبكى ثم يضحك

وفجأةً سقط الرجل

قد مات وا لهفى عليه

سمته .. دسّوا السم -وا كبدى عليه- فى العسل

وهكذا ضاع البطل

(تدخل مسرعة وتغلق بابها)

يمكننا ملاحظة تحول الأسلوب عند الانتقال إلى الديالوج، حيث الجمل قصيرة – خبرية كانت أم إنشائية – لكنها تخلو تقريبا من الصور الشعرية التى حفلت بها المناجاة السابقة. وبينما تناولت المناجاة استرجاعا للأحداث التى وقعت لمسلم عند دخوله إلى الكوفة من قبل مثل: ترصّد زياد له ورصده جائزة لمن يدل عليه، نجد

الحديث فى الديالوج يدور حول عطش "مسلم" وتساؤل "العجوز" حول شخصيته. وبعد أن تتعرّفه "العجوز" يتحول حديثها إلى مونولوج قصير تمارس فيه نفس الاسترجاع للأحداث – الذى مارسه "مسلم" فى المونولوج الأول – لدى حديثها عن زوجها ومقتله ومحاولات إغرائه.

وهكذا نجد أن تطوير الحدث – بشكل دينامى متسارع الإيقاع – لا يحدث فى المناجاة إلا حين يكون الحديث **استرجاعيا**.

ونتابع استكمال المقاطع السابقة حيث يعود "مسلم" إلى المناجاة:

مسلم : من مبلغ عنى الحسين نصيحتى ألا يجئ إلى العراق

نكث الرجال بعدهم .. إن العهود هنا شقاق

يا نسمة الليل الثقيل المدلهم

سيرى إلى ركب الحسين

سيرى بدمعى فاسكبيه وبلّغيه

أن الذين استصرخوه وبايعوه

قلبوا له ظهر المجن

قولى له لا تسع فى إنقاذهم

فالله أعطاهم من الحكام قدر فسادهم

أن سلط الرحمن جبارين فوق رقابهم

فيما رأى من جبنهم أو لؤمهم

قولى له أن الإمام العادل الصديق ليس بمن يليق بمثلهم

قولى له أن الدعى شرى قويّهم وبث الرعب فى ضعفائهم

أما كرامهم فإنى لست أعرف أين هم

يا نسمة الليل الثقيل المدلهم

قولى له أنى هنا عانٍ شريد قد تجافته البيوت

هو لا يعيش ولا يموت

أصبحت يطلبنى العدو وبت يخشانى الصديق

يا أيها الليل الحنون وأنت مأواى الحزين

أمسيت كهفى قد أويت إليه فلينشر على الله رحمته

هنا .. فهنا الطريق نبا بأصحاب الطريق

يا أيها الليل الطويل وأنت ستر الخائفين

قد صرت رعب الآمنين

يا أيها الليل الثقيل

انى لأحمل كل ثقلك فوق صدرى

صيّرتنى شؤما على كل امرئ آوى لداره

قبضوا على هانى بن عروة مذ أمنت إلى جواره

يا نسمة الليل الحزين

سيرى إلى ركب الحسين لتنصحيه

أنا ذاك أشكو من غباء الصالحين

ومن ذكاء الفاسدين

ومن التواكل فى نفوس الخيرين

ومن التحفّز فى قلوب الجائرين

يا نسمة الليل النديّة بالدماء

اسرى إليه بزفرتى وبدمعتى لتحذريه

إن الذين استصرخوه

حتى يُشيع العدل فى أفيائهم ويقيم سلطان العدالة والإخاء

هم إن أتاهم خاذلوه .. وقاتلى وقاتلوه.

يتحول الأسلوب مرة أخرى – فى المناجاة السابقة – إلى التعبير الزاخر بالصور الشعرية، فمسلم يخاطب بحديثه "نسمة الليل" طالبا منها أن تسير إلى ركب الحسين وتحادثه، والموقف بمجمله – إذا صح لنا التعبير – موقف استعارى. ومن أمثلة الصور الشعرية فى حديث مسلم: (سيرى بدمعى فاسكبيه وبلّغيه – سلط الرحمن

جبارين فوق رقابهم – شرى قويّهم – تجافته البيوت – الطريق نبا – ستر الخائفين – النديّة بالدماء – اسرى إليه بزفرتى...الخ).

والحدث من بدء المناجاة إلى نهايتها بطىء الإيقاع لم يتطوّر، اللهم إلا من خلال الحديث الخيالى بين المتحدث ونسمة الليل التى يحلم بأن تكون رسوله إلى الحسين. وتطوّر الحدث هنا – أيضا – يحدث عن طريق الاسترجاع للأحداث التى وقعت ويريد المتحدث أن يخبر بها الحسين، وهو صراع يتم داخل شخصية المتحدث دون تطوير دينامى للحدث الدرامى.

ونُورد مثالا آخر من مسرحية "الفتى مهران" لعبد الرحمن الشرقاوى. حيث نبدأ بالمناجاة على لسان مهران بطل المسرحية يتبعه ديالوج، وننتقل مرة أخرى إلى المناجاة، وذلك لرصد التغيّر الحادث فى كل انتقال:

مهران : أنا ذا أفقد أصحابى وأشيائى جميعا ·

لم يعد غير الخراب

لم يعد غير الأسى الغامض فى كل العيون

لم يعد غير المرض

ورجال كحسام أو عوض ..

أى عار أن يهز الداء جسم الحر عار يا مرض !

لم تعد لى بعد إلا وحشتى ..[٨]

تدور المناجاة السابقة حول فكرة واحدة هى الفقد ؛ فقد الصحة وافتقاد الرفاق، حيث يصف المتحدث الأثر العضوى والنفسى لذلك الفقد المتمثل فى : الخراب – الأسى – المرض – الوحشة، ويهدف المتحدث من ذلك، إلى مشاركة المتلقى له وكسب تعاطفه. ولقصر المناجاة السابقة نجدها تقتصر على استعارة وحيدة تتمثل فى عبارة : يهز الداء جسم الحر. . . وبالطبع فهو لا يسمح بتطوّر الحدث الدرامى كما يحدث فى الديالوج التالى الذى يدور بين شخصيتين (مهران وطه). ونورده

بكامله كى نلاحظ تحوّل الأسلوب فى كل مرة من المونولوج (المناجاة) إلى الديالوج وبالعكس:

(يقترب الآن من الساحة وهو ما زال على المنحدر. يقوم طه لاستقباله ومهران يغالب سعاله)

طه : أهلا بفتى الفتيان مهران الجسور..

(أم صابر ترجع إلى الزقاق)

مهران : آه يا طه .. فتى الفتيان مهران الجسور..

لم يعد فى الأرض من يسمعنى هذا النداء

أنت يا طه عبير طيب من أرج الماضى الجميل

حين كنا نملأ الليل بنا

غير أنا قد أفقنا ذات صبح فوجدنا

كل من نعرف فى السجن

فرحنا .. كلنا يحمل سجنا فوق رأسه

طه : (كأنما يريد أن يغير الجو الحزين) عاد فجر اليوم صابر

(مهران يندفع إليه)

مهران : (مهتزا فرحا) عاد صابر.... أين صابر؟

طه : لم أقابله .. ولكن قيل لى أنه عاد مع الجيش

وأن الجيش فى معركة خلف الحدود

مهران : والأمراء

طه : إنهم فى القاهرة .... ينتظرون

مهران : (منتفضا) فلنجمع أيها العمدة حشدا

من قرى أخرى ونذهب للحدود

طه : والسلاح يا صديقى .. والسلاح ؟

إنهم أخذوا منا الرجال والسلاح

أخذوا منا ومن أهل القرى

كل ما كنا اشترينا من سلاح

مهران : السلاح .. فى قصور الأمراء

فلنطالبهم به

طه : وإذا لم يبذلوه ؟

مهران : فلنطالب .. فإذا لم ينزل السادة من عليائهم

لأثيرن عليهم من تحت التراب

طه : يا صديقى أنت لا تقوى على الحرب

أقم أنت هنا ريثما تشفى تماما

وسأمضى أنا فى تلك القرى أجمع ..

مهران : (مقاطعا فى نشوة) ليس من شئ يثير العافيه

فى عروقى مثل دقات الطبول .. والنفير

وصهيل الخيل والنقع يثور

والأعاصير تدمدم

وارتفاع العلم الخفاق والأبواق تعزف

وصياح الناس :

يا مهران أقدم

يا فتى الفتيان مهران الجسور (يتحرك مهران بنشاط)

فلنسر

طه : انتظر.. اننى فى حيرة ... ماذا أقول ...

مهران : أنت يا طه لماذا تتردد ؟

أنت ما كنت جبانا طول عمرك ... لاتخف

طه : (منفجرا فى يأس وألم) لم تعد بعد كما كنت قديما يا بنى

يُهرع الناس إلى صوتك إن ناديتهم

لم يعد بعدُ الفتى مهران فوق الشك (يتنهد بيأس)

ايه .. لعن الله عوض

منذ تلك الليلة المشئومة السوداء فى هذا المكان

مهران : (بأسى بالغ) أترى قد وصل الأمر إلى هذا ...

طه : وأفظع .. انه فوق الذى قد نتوقع

مهران : فليفقدهم غير سهران ليذهب وائل الباسل

طه : (مقاطعا) وائل .. كيف أمضى الآن له

إنما الشقة فيما بيننا لبعيدة

مهران : دعه لى .. فهو لا يتكرنى .. ليتنا كنا اعتصمنا ها هنا وسط البلد

فى رحام الناس حيث الحب والتأييد أقوى قلعة تمنعنا

غير أنا قد عزلنا نفسنا فوق الجبل

طه : ليته يأتى إلينا الآن من تلقاء نفسه

أو ... ليت أسامة ..

مهران : (بسرعة) طر على صهوة مهرى الأسود

لم يعد لى الآن غيره !

طه : لن أغيب (يدخل طه ويبقى مهران فى الساحة وحيدا)

مهران : لم يعد لى الآن غير الألم

رئتى تسبح فى بحر دم

هكذا أصبحت يا مهران

صدر يتمزّق .. وكيان يتهدّم .. وزفير يتبدّد

كل ما حولك موجع

كل ما حولك حتى زفرتك أصبحت توجع صدرك

هذه الساحة كانت فى الطفولة

ساحةً واسعةً سعة الدنيا

لماذا أصبحت أكثر ضيقا

من مدى القيد الذى يُثقل عبداً مرهقا ؟

إنها أضيق من خنّاقة فى مشنقة

أسفاه .. أسفاه

ما لكل النار فى قلبى لا توقد شمعه

ورياح الأرض لا تقوى على تجفيف دمعه

لم يعد لى الآن إلا دار سلمى

إننى لم أر سلمى منذ أيام طوال

منذ تلك الليلة السوداء حقا ..

(متجها إلى دار سلمى يسعل ويطرق باب سلمى)

ها هنا قلب حنون لم يزل يعرفنى !

لا أمان الآن إلا عند سلمى لك يا مهران بعد

أنت يا من عطف التيه عليه والعراء

أنت يا من هز أرجاء الفضاء

وأخاف الليل منه والرمال

جبهة عالية مغبرة .. وجنان منطلق

ضحكات ومرح .. وارتياد للمخاطر

أفقا بعد أفق

وذراع تقطع الصخر بسيف لا يقارع

لم لم تفتح سلمى ؟

يبدأ المقطع السابق بالديالوج بين مهران وطه، إلا أنه يمكن ملاحظة أن حديث مهران فى هذا الديالوج هو استكمال للمناجاة السابقة؛ إذ يكتسى الأسلوب نفس ملامح التعبير فى المناجاة وكأن مهران يحادث صديقه وهو شارد، إذ لم ينج بعد من أثر الحالة التى كانت تغمره فى الحديث السابق. وهو يلجأ فى التعبير عن تلك الحالة إلى الصور الشعرية مثل:

(أرج الماضى الجميل – يحمل سجنا فوق رأسه ...الخ). فضلا عن أن الحديث فى هذا الديالوج يدور– أيضا – حول نفس المتحدث والهم الذى تحمله.

بعد ذلك يبدأ الحدث الدرامى فى الظهور معلنا عن البدء (الحقيقى) للديالوج، وذلك عندما يقاطع طه مهران ويقطع عليه استغراقه فى حديثه الداخلى، حيث يدور الحديث عن عودة صابر ومعركة الجيش ورغبة مهران فى جمع الرجال والسلاح والسير إلى المعركة. وبعد ذلك يعود مهران إلى التحدث عن نفسه – فى مونولوج قصير – حين يثير ذكر المعارك فى نفسه ذكرى بلائه فيها، ويستغرق فى وصف ما يصاحب تلك المعارك من : دقات الطبول، الأبواق، صهيل الخيل، الأعاصير، خفق الأعلام،....الخ.

ويرتد الحوار مرة أخرى إلى الديالوج والتطوير الدينامى للحدث والايقاع، حين يواجه طه مهران بعدم صلاحيته للقيادة لما يراه الناس فيه، ومن ثم يطرح مهران اسم وائل للمهمة ويذهب طه لإحضاره.

ويعود الحوار مرة أخيرة للمناجاة حين يخلو مهران إلى نفسه، ويتحول الحديث إلى الهم الذاتى والضعف العضوى ثم التماس الملاذ لدى الحبيب، وكلها هموم تدور فى دائرة أفقية حول نفس المتحدث لا تبرحها إلا حين يطرح مهران الاختيار الأخير بالذهاب إلى سلمى، وهو بمثابة حلقة الوصل بين المناجاة والديالوج الذى يتلوه. والمناجاة الأخيرة تحفل بالصور الشعرية مثل: (رئتى تسبح فى بحر دم – صدر يتمزق – كيان يتهدم – النار فى قلبى لا توقد شمعة – رياح الأرض لا تقوى على تجفيف دمعة – عطف التيه عليه والعراء – هز أرجاء الفضاء –أخاف الليل منه والرمال – جنان منطلق – ذراع تقطع الصخر....الخ)

. . . . .

ونعود إلى شاعرنا صلاح عبد الصبور فى آخر مسرحياته "بعد أن يموت الملك". ففى ختام الفصل الثانى من المسرحية يدور صراع بين الجلاد والشاعر؛ حيث يطعن الشاعر بمزماره الجلاد فى عينيه بينما يجرحه الشاعر فى يده. ويبدأ المقطع التالى بمونولوج الملكة (المناجاة) ثم الديالوج بينها والشاعر :

الملكة:

"مقعبة فى الأرض تحت قدمى الشاعر"

قطرات من دمك على وجهى . . مرحى بالجرح المتبسّم

لا تفقد إقدامك . . . جالد . . . أقدم

سال دم . . بدم . . . دع دمك الزاكى يعطى للحظة معناها الباهر

فى ظلمات اللا معنى السوداء

دعه يتقطّر فوق الأرض . . التاريخ . . . الشاهد

أنظر

تتجاور دائرتان من الدم فوق التُرب الجامد

نزف مسموم من دم جلاد مجنون بالدم

ونثار نورانى من دم شاعر

ما أغرب . التقيا، هذا يكتب فى سفر التاريخ الخالد

صفحته السوداء، وهذا يكتب صفحته البيضاء

"يداور الشاعر الجلاد حتى ينزع منه السيف، ثم يتثبّت به يده ويندفع إليه الجلاد، فيموت بسيفه، ويتهاوى الشاعر جريحا بين يدى الملكة"

الملكة

دعنى ألمس جرحك . . . ما أجمل هذا الجرح الوضاء

الفجر الغسقى، عيون النرجس، عباد الشمس، دماء العذراء

الحكمة والمعنى، الكأس الضائعة الفضية

دعنى أغمس فيها شفتى لكى ترتد إلى الروح، ولا تفنى أو تنفد

هذا الدم . . . ما أزكاه . . . عطر الجسد الوحشى المسجون

دعنى أتشمّمه . . . دعنى أملأ رئتى بهذا النفخ المكنون

هذا الدم . . . ما أقتم حمرته . . فلأتزيّن به

ما أجمله كخضاب فى مفرق شعرى المرسل

ما أبهاه وشما فوقّ جبينى المثقل

ما أجمله حمره

فى مبسم شفتى الذابلتين

يكفينى . . . قد شبعت روحى . . .

قد شبعت عيناى

من أجلى قد سال دمك

ما أغرب قسوة قلبى

فلتحفظ لى هذا الدم . . . كى يرعى أيامى . . . لينوّر فرحى

سأطيّب لك جرحك . . . بل جرحى

يا للهب الطالع من شفتيك

رغم الوجه المبتل المنهك

"تقبله"

الشاعر:

مولاتى !

الملكة:

بل قل . . حبى

الشاعر:

حبى . . .

أشعر أنى يجرى فى أوردتى الثلج المتفتّت

حتى يتقطّر من أطرافى فى بطء

أو يستل سخونة جسمى الخائر

الملكة:

حبى ينعقد ككرمه

فاعصره يتصبّب لك منه الخمر

"يتقاربان"

هل أنت بخير؟

الشاعر:

أوشك أن أغدو أحسن حالا

من لحظات كنت أريد الموت

لكنى الآن . .

أتمنّى أن أحيا من أجلك

الملكة

معجزة النهر

ما أجمل أن تأتينى روح الكون هنا، تنفخ فى السر

امتلئ بروح الكون كما تمتلئ الثمرة بالشهد

حتى إن حان الموعد

جئت إلى جذع الشجرة

وهززت إلى الأغصان المخضرة

عندئذ . . . . .

لن أحتكم وإياهم للدم

سأشير إليه . . . . ليتكلم

الشاعر:

حبى . . . ما أصدق حلمك بالـ ـل

وكأنك كنت ترين المستقبل

هل دار يخلدك يوما ما ؟

أن يعطيك الطفل الشاعر ؟

الملكة:

يعطيني طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار

ويغنى بالسيف

الشاعر:

أوحشنى مزمارى

أبغى أن أتنفس فيه حبى لك

شوقى أن أغفو فى خضرة أغصانك

فى فتحته قطرات من دم

فلأمسحها عنه

آه . . . هذا المزمار الفارس

الملكة:

دعنى أمسحه فى صدرى

حتى يرجع لطبيعته السمحه

هذا المزمار العاشق[1]

تبدأ الملكة حديثها فى المقطع السابق بالمناجاة، وهى مناجاة من نوع خاص فرغم أن الحديث هنا حديث داخلى يعبر عما يعتمل فى نفس الشخصية، إلا أن الملكة تتوجّه بحديثها إلى الشاعر من خلال ضمير المخاطب وأفعال الأمر والطلب : دعنى -- فلتحفظ - ..الخ، وهو حديث يذكرنا بحوار (الكورس) المُتوتر - فى التراجيديا - الذى يعلق على الأحداث ويوضح دلالتها ويسعى إلى حث الشاعر

وتحفيز همته. إلا أن ذلك يتم من خلال حدود الشخصية الدرامية للمتحدث وتكوينها النفسى داخل الإطار المرسوم للعمل الدرامى. وهو حديث يتناول - فى الأساس - معنى واحداً؛ هو جرح الشاعر الذى يرمز للعطاء والفداء، دون أن يجاوز ذلك إلى معان أخرى ودون أن ينتقل بالحدث الدرامى إلى مستوى آخر. وهو حديث متخم بالصور الشعرية مثل: (الجرح المتبسم - دمك الزاكى يعطى للحظة معناه - ظلمات اللا معنى - نثار نورانى من دم - يكتب فى سفر التاريخ - الجرح الوضاء - الفجر الغسقى - عيون النرجس - دماء العذراء - عطر الجسد الوحشى - النفح المكنون - شبعت روحى - شبعت عيناى - يرعى أيامى - ينوّر فرحى - اللهب الطالع من شفتيك) وهو حشد كبير للصور يكاد يحيط بالمقطع كله. لكن التعبير - كما سبق القول - يلزم معنى واحداً يقتصر عليه دون تطوير للحدث الدرامى.

بينما فى الديالوج الذى يتلو هذه المناجاة يدور الحوار بين الملكة والشاعر. وهو حوار لا يخلو من الصور الشعرية، لكنه يطوّر من الحدث، حيث يبوح كل منهما بحبه للآخر ويُطلع الشاعر الملكة فيه على التحوّل الذى طرأ على مشاعره؛ من راغب فى الموت إلى مريد للحياة، وتجيبه الملكة فى حديث رمزى عن رغبتها فى أن يعطيها الطفل، كما وهب الله العذراء عيسى عليه السلام ليكون كلمة السلام. وحين يبادرها الشاعر بالسؤال حول إن كان هو من كانت تحلم أن يعطيها الطفل، تجيبه الملكة فى البيت الذى يعد مجور العمل الدرامى كله؛ إذ يلخصه وينيره ويعطى له هويته:

يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار

ويغنى بالسيف

وهكذا نجد أن الديالوج الأخير - على قصره - ينتقل بالحدث الدرامى من السكون - الذى يتمثّل فيما يعنيه جرح الشاعر للملكة - إلى بوح كل منهما للاخر بحبه، ثم إلى طلب الملكة من الشاعر أن يعطيها الطفل، وما يعنيه هذا الاختيار

من تفضيل المزمار الذى يرمز إلى الحب والحكمة على السيف الذى يرمز إلى القوة والعنف.

. . . . .

ونبحث نموذجا آخر للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فى مسرحية الحسين شهيدا، يتمثل فى المناجاة على لسان زينب أخت الحسين بعد أن وطأ الفرسان جسد الحسين العطش ثم أرادوا رأسه:

زينب : يا قاتلى بطل الحقيقة والتقى

يا خانقى أمل الخلاص المرتجى

يا ويلكم . . اوطأتموا أفراسكم جسد الشهيد

ابن الشهيد المرتضى

أنتم دهستم ويحكم جسد الرسول !

وسفكتم دمه الطهور

دم الرسول المصطفى

(صارخة مروعة)

يا أيها الجسد الجليل اصح . . انتفض

ابصق دما فوق الوجوه المذعنات

وعلى النفوس الخاسرات

(فى أسى هائل)

يا نابشى قبر النبى ومهدرى حرمات أهله

يا ماضغى كبد الشهيد

يا مطفئى نور الحضارة .. والحقيقة والسلام

(متصاعدة) يا خانقى الأحلام . .

أشعلتم ضراوة الانتقام

يا رافعى علم النذالة

(متهالكة) يا ذابحى الإنسان وهو يعيش أحلام العدالة

(مريرة) هل فيكم من بعد هذا اليوم مسلم ؟

(باكية) لله يا عمر بن سعد ! (صارخة) أين رحت . . ؟

(متصاعدة) أين راح البريرى . . ؟

(مريرة) ماذا ستجنى عندما تهدى رءوس الأولياء إلى البغى ؟

أخليت وجه الأرض ويحك من جميع بنى على ؟

يا عارك الأزلى إذ تشرى رضاء ابن الدعى

بأن تريق دم النبى

(صارخة) جداه هل أبصرت قرة عينك استلقت على هذا التراب ؟

أكفانه هوج الرياح وقبره ظلل السحاب

المؤمنون بما أتيت به الذين بك اهتدوا

قتلوا ابن بنتك

هى ذى الجبال تكاد تبكى دونه

لكن رجالك مزّقوه !

إن الملائك يصرخون ويندبون ويلطمون

والحور فى غرف الجنان مولولات

الطير تزعق باكيات

(للرجال) يا ويلكم من ذنبكم يا ويلكم

ويلى بكم

إن السماء تكاد تمطر بالدم

وخيولكم تبكيه وهى تدوسه يا ويلكم ! !

إن الصخور تكاد تبكى بالدم المصلوب فوق ذنوبكم ! !

هى ذى السماء غدت دما والأرض تصبغها الدماء

ماء الفرات غدا دما

الرمل أصبح كله قطرات دم

لن تجلسوا لصغاركم ونسائكم

إلا وسال دم الشهيد أمامكم ووراءكم

جدران دوركم دماء

أركان مسجدكم دماء

أوتاد خيمتكم دماء

لحظات عمركم الزرى .

خفقات صدركم الثقيلة

أحلام ليلكم الوبيلة

ونسائكم . . آفاقكم . . أيامكم . .

صارت دماء كلها . . يا للدماء ! !

فى كل أرض أو سماء

لن تبصروا غير الدماء

سيجفف العطش المذل حلوقكم وعروقكم

ودم الحسين يسيل فوق رءوسكم

يغشى على أبصاركم والثأر فى أعناقكم ! !

ستظل ألوان الدماء على الشفق

سيظل من عطش الحسين صدى لهيب خالد

يأتى على الغبراء والخضراء حتى تحترق

سيظل يلفحكم إلى أن تهلكوا

عطش الحسين سعيركم وعذابكم

ودم الحسين مصيركم

(تتهالك على آخر الكلمات) يا ويلكم . .

يا ويلكم ! !(١٠)

تلك المناجاة الطويلة على لسان زينب أخت الحسين ليس سوى بكائيّة - أشبه بالندب والتعديد فى التراث الشعبى - تبدأ بالحديث عن صفات الشهيد وانتسابه لرسول الله والتحسّر على خيانة أولئك الرجال من ابناء الصحابة - مثل عمر بن

سعد بن ابى وقاص - الذين انضموا للفريق الباغى، ثم عن أثر اغتيال الحسين على البسرية بل وعلى الطير والحيوان والطبيعة من أرض وسماء وماء!.

فتكرار "يا" النداء هنا يفيد التأنيب واستثارة الهمم والتعبير عن الغضب والحسرة - وربما السباب أيضا - ورغم أن المتحدث ينحو إلى توصيل وجهة نظره، إلا أن التزام الحديث بالحقيقة التاريخية يبعده عن المنظور الخاص للمونولوج الدرامى.

وتقتصر هذه المناجاة على الوصف والغنائية دون تنمية الحدث الدرامى. وهى تزخر بالصور الشعرية مثل : (خانقى أمل الخلاص - مطفئى نور الحضارة - خانقى الأحلام - أشعلتم ضراوة الانتقام - رافعى علم النذالة - أكفانه هوج الرياح - قبره ظلل السحاب - الجبال تبكى - الملائك يصرخون - الحور مولولات - الطير باكيات - السماء تمطر بالدم - خيولكم تبكيه - الصخور تبكى - السماء غدت دما - ماء الفرات غدا دما - الأرض تصبغها الدماء - تفيض أنهار الدماء على الشفق - يظل من عطش الحسين صدى لهيب خالد - عطش الحسين سعيركم - دم الحسين مصيركم). لكنها صور مكرورة لا تضيف جديدا. ويرجع هذا - فى رأيى - لعدم استبطان الموقف الدرامى والحدث التاريخى وعدم تعمقه بالقدر الكافى، وذلك لتوقف الشاعر عند ظواهر الأحداث والتزامه بما ساقته لنا كتب التاريخ، دون محاولة تقليب الحقائق التاريخية المتداولة والغور داخلها وإعادة النظر إليها وبناءها بطريقة - فنية - مخالفة لما جرى عليه العرف للتوصل إلى نتائج غير تقليدية تتعلق بطبيعة الصراع والقوى المشاركة فيه ومن ثم إنارة الواقع القائم. والشاعر يُستغرق فى استدعاء المترادفات المأثورة حول واقعة استشهاد الحسين. الأمر الذى لا يختلف عما تفعله الحسينيات فى التراث الشيعى.

ننتقل بعد ذلك إلى الديالوج الذى يتلو المناجاة السابقة:

(تاتى سكينة مسرعة من داخل الخيام مفزعة ووراءها نساء ممزقات الثياب منشورات الشعور)

سكينة : (صارخة) يا عمتا سطت الذئاب على الحرم

يا عمتا إنا ننازع ثوبنا عن ظهرنا

أخذ الرجال متاعنا وحلينا

فلتنقذينى إنهم قد هددوا أعراضنا

زينب : كُفّوا أياديكم عن الحرمات يا شر البرايا

إن لم تكونوا مسلمين ولم تكونوا كالرجال

فلا تكونوا كالبغايا..

زيد : (منتفضا) فى غضب رهيب)

كونوا إذن عربا وعودوا للأصول وشاوروها

أعراض آل محمد

هى بعد عرض قريش عرض معاوية

فالويل كل الويل

من غضب ابنة أن تثلموها

أسد : (فى رجاله) يا للرجال المنجدين تقدموا

كى تنقذوا حرمات مولاكم أمير المؤمنين

أعراض مولاكم يزيد

زينب : (باكية) هل جاء يوم لم يعد فيه اسم خير

المرسلين به الكفاية للحماية ؟!

أعلى نساء البيت أن يتلمسوها من أمية ؟

(منتفضة للرجال)

لا تجرءون على نساء ابن الدعى

وهن فى غرف القصور العالية

وتهاجمون بنات خير المرسلين

وهن أدراج الضياع..

أفتقتلون ابن النبى

وتنهبون نساءه ؟ قسما لأنتقمن له !

ستجيء ساعة الانتقام

شمر : انتن والله السبايا يا بنات محمد . .

انتن والله المتاع

(يسوق النساء هو وبعض رجاله برماح وسيوف)

أسد : (مقتحما برجاله شاهرا سيفه)

فلترفعوا تلك الرماح عن النساء الطاهرات . .

فإذا أبيتم يا أخس الناس إلا أن تكونوا أدنياء

فأنا وكل قبيلتى نحمى النساء

زيد : وأنا وكل قبيلتى نحمى النساء

فى هذا الديالوج نلاحظ تصاعد الإيقاع الدرامى مشيرا إلى تطور الحدث؛ حيث ينتقل من فزع النساء مما ألم بهن على أيدى أعداء الحسين إلى استنفار الرجال - من أتباع الحسين - للذود عنهن، ثم إلى لقاء الفريقين. والأسلوب هنا يتراوح بين الخبر والإنشاء اللذين يسهمان فى توصيل وجهات النظر للشخصيات المختلفة. ويخلو الحوار - إلى حد كبير - من الصور الشعرية والتكرارية اللتين حفلت بهما المناجاة السابقة.

. . . . .

وبالعودة مرة أخرى للشاعر صلاح عبد الصبور فى مسرحيته "ليلى والمجنون". نتخيّر مقطعا يجمع بين المناجاة والديالوج نورده بأكمله فيما يلى. حيث يدور الحوار فى غرفة تحرير إحدى الصحف بين الأستاذ رئيس التحرير وبعض تلاميذه من المحررين:

الأستاذ :

وكما كان الأبطال القدماء

ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين

وأسمار الفقراء

سنودع قتلانا

نتهشّم فوق شواهدهم حزنا مكبوحا وأنينا

ثم نلملم ما ذاب حنينا من أنفسنا، ونغنى

ونشد الدرع، ونبرى الأقواس، ونرحل

فرسانا محزونين وحكماء

لمعركة محتدمة

لا تمهلنا حتى نمنح إخوانا شرفاء

ما هم أهل له

من دمع وبكاء

والآن . . .

لنودّع من ضاعوا منا فى طرق الوحشة

ولنذكر أنا قدّمناهم قربانا للريح

كى تجتاز بنا البحر إلى مدن المستقبل(١١)

رغم أن المقطع السابق يأتى ضمن إطار الديالوج الذى يدور بين الأستاذ والمحررين، إلا أن طبيعة الحديث وأسلوبه تجعلانه ينتمى إلى المونولوج (المناجاة)، حيث تدور هذه المناجاة حول فكرة واحدة هى وداع الرفاق الذين سقطوا، وهى تقتصر على التعليق علىالاحداث. ويكتسى الأسلوب صورا شعرية مثل : (نتهشّم فوق شواهدهم – نلملم ما ذاب حنينا – نشد الدرع ونبرى الأقواس – ضاعوا فى طرق الوحشة – قدّمناهم قربانا للريح). والأثر الذى ينشده المتحدث لحديثه يتمثّل فى فكرة وحيدة هى إبقاء الذكرى حية فى الأذهان.

• ثم ينتقل الحوار بعد ذلك إلى الديالوج التالى :

زياد :   أستاذى الطيب

هل نرحل للمستقبل

فى سفن من ورق الصحف الأصفر ؟

الأستاذ: رفقا يا ولدى ؟

هذا ما نملك أن نفعل

لا بد وأن نؤمن فى شئ

زياد : لكن يا أستاذى الطيب

من أى المدن سنرحل

فلعلك تعلم . .

أن مدينتنا احترقت

الأستاذ: أنت تعذّبنى يا ولدى المحبوب

أرفق بى . . أرجوك

أنا لا أبغى أن أتجادل

بل لأنى لا أبغى حتى أن أتكلم

بمجرد أن ينتقل الحوار إلى الديالوج يكتسب أبعادا أخرى، إذ تتبدّى وجهات النظر المختلفة لكل شخصية. فبينما يتساءل زياد – ساخرا – عما إذا كان الحل هو مواصلة العمل الصحفى، يرد الأستاذ بالإيجاب، ويذكره زياد بواقعة حريق القاهرة، فلا يملك الأستاذ إلا أن يطلب منه الصمت. ولقد آثرت أن أعيد شرح الديالوج لنتلمّس كيف يعرض لوجهات نظر الشخصيتين، ومن ثم يسهم فى تطوير الحدث ديناميا؛ إذ يفسح الطريق أمام تغيّر وجهات النظر، الذى يحدث عند نهاية الديالوج. ويُلاحظ أننى اجتزأت من حديث الأستاذ فى نهاية الديالوج السابق ما رأيت أنه ينتمى للديالوج، فى حين أن الأجزاء التالية المكملة للحديث السابق على لسان الأستاذ تنتمى إلى المناجاة؛ حيث تقوم الشخصية بعملية استرجاع لما كانت تفكر فيه. وهو الأمر الذى يُعد – فى رأيى – من قبيل المناجاة رغم وروده فى سياق الديالوج:

ولقد كنت أسائل نفسى قبل مجيئى الآن

ماذا نفعل ؟

ولماذا نتجمّع ، نتفرّق

نتأمّل أو نبكى، نضحك أو نتحذلق

نصرخ ونبدخّن

نتهلّل ونئن

ما دمنا أغفينا ذات مساء

وتركنا حبة أعيننا فى كنف الغرباء

ممن زعموها ابنتهم

وصحونا لنراها انتُهكت متمدّدة مستسلمة فى فرشتها الخضراء

أنا لا أنسى أو أغفر

أنى لما كان القتلة يأتمرون وينقسمون إلى . .

أشياع النار والسكين

كنت أداعب طفلى

واقتصر الحديث – أيضا – فى المناجاة السابقة على التذكر الذى يتمحوّر حول حادثة واحدة هى حريق القاهرة، واصفا الحالة النفسية للمتحدث، ومستخدما الصور الشعرية الدالة على معاناة الوطن من جراء هذا الحدث:

(تركنا حبة أعيننا فى كنف الغرباء – انتُهكت متمددة مستسلمة فى فرشتها الخضراء – أشياع النار والسكين). ونجتزئ من الحوار للمرة الثانية ما نرى أنه عودة للديالوج بالتساؤل التالى:

قل لى يا ولدى

فى أى مكان كنت

فى ليل الموت ؟

زياد : فى دار بغاء

ولهذا لن أكتب حرفا بعد الآن

الأستاذ: لا . . لا يا ولدى

لابد وأن نعلو فوق المأساة

نتجاوزها لكن لا ننساها

يوما ما سنعيد بناء مدينتنا الحلوة

فالأستاذ يفيق من تذكره ليبدأ الديالوج حين يسأل زياد أين كان، وحين يجيبه زياد عن سؤاله ثم يخبره أنه سيهجر العمل الصحفى، يعارضه الأستاذ ويطالبه بالصمود. ليتم بذلك تصعيد الإيقاع من خلال تفاعل وجهات النظر، ومن ثم تطوير الحدث الدرامى حين ينتقل الحوار إلى الديالوج.

. . . . .

ونبحث مثالاً أخيراً للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى من مسرحية الفتى مهران، كى نتابع انتقال الحوار من الديالوج إلى المناجاة، ثم العودة إلى الديالوج. وذلك فى المقطع التالى الذى يواجه فيه الأمير مهران ورفاقه، فيبادر الأمير مهران بالسؤال متهما إياه بالتحريض على الثورة:

الأمير : مهران أنت حشدت أهل القرية المتمردين

وشهرت سيفك ضدنا،وأهنتنا . .

مهران : (يغمد سيفه) أغمدته

طه : ضعوا الفئوس . . (الفلاحون يلقون بالفئوس)

الأمير : (مستمرا بحدة وعصبية) ووثبت فى غدر على فرساننا

وأسرت قائدهم حساما

أتراك تعرف ما جزاؤكم على هذا التصرف ؟ بالطبع إنك لست تعرف

مهران : لا تضن صوتك بالصراخ . . فقد عهدت المالكين القادرين

لا يصرخون بل يهمسون ويدبّرون مسائل الكون المعقّد

بالإشارة

الأمير : هأنتذا يا أيها الصعلوك تشعل ثورة ضدى . . تثير رعيتى

وأنا أمثّل ها هنا السلطان . . السلطان . . إنك لست تعرف.[١٢]

فى الديالوج السابق عندما يبادر الأمير مهران بتهمة التحريض، يجيبه مهران بفعل إيجابى؛ وهو إغماد سيفه، ولايلبث رفاقه من الفلاحين أن يضعوا الفئوس

التى كانوا يرفعونها احتجاجا، وذلك كناية عن المسالمة وعدم الرغبة فى المواجهة. وكلاهما فعلان ديناميان يطوران من الحدث الدرامى – كالعادة فى الديالوج – إذ يحثان الطرف الآخر للصراع على تغيير موقفه المتشدد واتخاذ رد فعل ايجابى. وحين يحاول الأمير تبرير مواقفه بإيهام مهران أن هناك أسبابا – لا يعرفها ولا تعرفها الرعية – وراء تلك المواقف، يجيبه مهران فى المونولوج التالى:

مهران: إنى لأعرف كل شىء يا أميرى كل شىء..

إنى لأعرف كل ما يمضى على أنكاب هاتيك الصخور

وفى مسارب كل هاتيك الحقول

إنى لأعرف خفقة الريح الندية فى السهول

وتناوح النسمات بالأنات فى صمت القبور

إنى لأعرف مصرع الصرخات فى سجن الصدور..

الأمير: قف.. من أنت حتى تستبيح..

مهران: (يقاطعه وهو يتحرك هنا وهناك مازحا وضاحكا حينا.. جادا وصارما وحزينا حينا آخر)

أنا من أنا؟ إنى لأعرف كل شىء يا أمير

ولست أعرف من أنا

إنى لأعرف سادة الدنيا بلؤم التابعين

أنا أعرف الكبراء بالثوب الحرير.

إني لأعرف كل شىء يا أمير ولا أبوح

إنى لأعرف أنه عصر يكرم فيه ياهوذا ويضطهد المسيح

أنا أعرف الحرمان وهو خرافة فى عالمك

إنى لأعرف ما اتجاه الريح من مسرى السحاب

إنى لأعرف من بريق العين أعماق العذاب

إنى لأعرف من شفيف الكأس ما نوع الشراب

إنى لأعرف كل شىء يا أمير

لكن أميرى ليس يعرف من أنا

وأنا كذلك لست أعرف من أنا

أنا أعرف الفقراء بالثوب الممزّق والكرامة والإباء

وبومضة الإصرار فى تلك العيون الخابية

فالحب يملأ قلبهم ويفيض بالإشراق من فوق الوجوه الكابية

تلك التى فرغت من الأحلام أو عبثت بها الأحلام

ثم تخلّت الأحلام عنها

إنى لأعرف كل شىء يا أمير

لكن أميرى ليس يعرف من أنا

إنى لأعرف من كلام المرء مأساة الضمير

ومن اضطراب المرأة الحسناء ما تُخفى العطور

وأشم ما خلف العبير

إنى لأعرف جوهر الأشياء لا ما شع منها

إنى لأعرف كيف تستخفى الحقيقة حين تختال الخديعة

إنى لأعرف كيف تستخفى الخرائب خلف جدران منيعة .

(يشير إلى بجير وفارس)

إنى لأعرف ما الحمار وما الحصان ولأى شىء يصلحان

إنى لأعرف كل ألوان النساء الفارهات الفاجرات يعشن فى

حضن النعيم يشترين أقنعة الفضيلة واحترام الآخرين

والشاحبات يطفن فى الطرقات تحت العار واللعنات والأمل

المهين ينبشن فى طين الرذيلة عن طعام أو سكن

إنى لأعرف كل شىء يا أمير كل شىء

لكن أميرى ليس يعرف من أنا

إنى لأعرف كيف تسحق عزة الإنسان أحلام الثراء أو المتاع

أو ذلك الخوف الزرى من الضياع

إنى لأعرف أى أنواع الرجال يمثّلون زماننا

الجاثمين على الأفق

إنى لأعرف أنهم خرق ملفقة ستبلى

صيغت هياكلهم من الورق المقوى

إن أطبقت كف الحياة عليه مُزّق

(يواجه الأمير تماما) إنى لأعرف كل شىء يا أمير

لكن أميرى ليس يعرف من أنا

الحديث السابق لمهران يعد من قبيل المناجاة رغم اتيانه فى إطار حوار بين مهران والأمير. حيث يستطرد مهران فى رده على اتهام الأمير له بأنه (لا يعرف).

ونحس أن مهران يحلّق داخل سماء أفكاره دون أن يحفل – فى الحقيقة – بالرد على تساؤل الأمير بالإيجاز المفترض فى الديالوج. ورغم طول المناجاة السابقة نسبيا وتعرضها لجوانب مختلفة من الأمور التى يخبر مهران الأمير أنه يعرفها؛ فهو يعرف ما يجرى فى أنحاء المدن والقرى، آلام الجياع ، نعيم السادة، الإصرار الذى يلوح من العيون المنسحقة والرذيلة التى تتخفى بثياب الفضيلة. تلك الوجوه العديدة التى يعرفها مهران للحقيقة تظل فى النهاية جدلا داخليا يعتمل فى نفسه ولا تطوّر من الحدث الدرامى – خلال المناجاة – وإن كانت تفسّر المواقف التى تتخذها الشخصية وتحث الطرف الآخر على تغيير موقفه.

و ينتقل الحوار بعد ذلك إلى ديالوج قصير تعلّق فيه الشخصيات على المناجاة السابقة، ثم يعود مهران لمواصلة المونولوج الذى بدأه:

سلمى : أحسنت يا مهران إنك رائع

الأمير: ما كل هذا . . قف مكانك

مهران : إنى لأعرف ما الديون أعرفتها ؟.

إنى لأعرف ما الجنون

إنى لأعرف أن أولادى جياع .. لا من صراخ الجوع فى أعماقهم

بل عندما يأتى الطعام

بجير : أنا لست أفهم كل هذا

مهران : أنا أعرف الحكماء والبلهاء مما يكتمون وليس مما يصنعون

أنا أعرف الظمأ اللعين وأعرف الرأى المهين

أنا أعرف الضحكات والسأم المعذب والألم

أنا أعرف الفرح العقيم وأعرف الندم العظيم

أنا أعرف الحب الذليل وأعرف الحقد النبيل

إنى لأعرف ما بريق الماس من ألق الدموع

إنى لأعرف من يراوغ أو يداهن إن تبسّم لا إن تكلّم

إنى لأعرف ما سيقبل من غد مما يضيع

إنى لأعرف كل شىء يا أمير لكن أميرى ليس يعرف من أنا

(ينحنى أمامه شاهرا سيفه كفارس تابع فى سخرية) ..

أنا ذا فتى الفتيان مهران الطريد ..

لا شىء أملكه سوى هذا الحسام

والرمل والصحراء والليل العريض

الليل مملكتى وفرسانى الصخور

وغناى أحلامى وبعض رعيتى تلك الرمال

(يصفر بخفة) ....

أولا ترى أنى أنا ملك الزمان

ورعيّتى ليست تُعد

كل الرمال رعيّتى .. كل الرمال

يواصل مهران – فى المناجاة السابقة – الحديث عما يعرفه! وعن بلده التى يثقلها الديون والقهر الذى يُخرس الحكماء والبلهاء معاً ويستحيل معه الفرح عقما والحب مذلة. لكنه فى الختام يرتد إلى ذاته ويتذكر معاناته؛ فهو طريد شريد فى هذه الصحراء ووحيد إلا من غنائه.

وهكذا يستمر الحدث الدرامى أسير ذلك الحوار الداخلى -- عما تعرفه الشخصية وما يعتمل داخلها – دون تطوير للحدث الدرامى بشكل فعّال.

ثم لا يلبث الإيقاع الدرامى أن يتصاعد حين ينتقل الحوار إلى الديالوج التالى :

الأمير : فلتلق سيفك   أم أنت تشهره على السلطان

مهران : إنى لأشهره على العدوان

الأمير : إنى أميرك هل نسيت؟   أنا سيدك

مهران : لا أنت لست بسيدى

وأنا كذلك لست تابعك الوفى

أنا لست مجدك يا أمير ولست عارك

لكننى فى الحق كنت وما أزال هنا طريدك

فى الديالوج السابق – القصير نسبيا – نلمح كيف يتطوّر الحدث؛ فالأمير يطلب من مهران ورفاقه الاستسلام وإلقاء السلاح فيجيبه مهران بالرفض والإصرار على مواجهة العدوان، وحين يذكّره الأمير بحقيقة كونه أميره وسيده – الأمر الذى يستلزم طاعته – يرفض مهران ذلك وينكره. ومواقف الشخصيات فى هذا الديالوج هنا تصعّد من الحدث الدرامى وتنتقل به إلى مرحلة جديدة – يمكن اعتبارها إحدى الذرى فى المسرحية – حيث تتبدّل فيها تلك المواقف. فالأمير – على سبيل المثال – لا يجد جدوى من وراء المواجهة بينه ومهران، فيغير من خطته ويلجأ إلى طلب الصلح:

الأمير : أتخافنى ؟

(الأمير يقول هذا والفتيان والفلاحون يحاصرونه تماما)

عوض : من يا ترى منكم يخاف أخاه ؟

الأمير : إنى لأعفو عنك

الفلاحون : العفو ما هذا؟ وكيف ؟

هل أنت تعفو عنه . . لا هذا غريب ؟

أتراه خافه ؟ لا بل تعقّل . . . بل تعقّل

عوض : بالعفو يكسب قلب مهران ويكسبنا سنرفض مثل هذا العفو

مهران : (ضاحكا) تعفو إلى الغد كى نفك حصار جندك

وغدا تعزّزهم وترسلهم إلينا فى العدد

الأمير : لا بل . . عفوت إلى الأبد

بجير : صفح الأمير عن الفتى مهران . . قد صفح الأمير

عنه وعنكم والآن يا أهل البلد

قولوا معى يحيا الأمير

صابر : (هاتفا) عاش الفتى مهران يحيا العدل

(الفلاحون يرددون خلفه الهتاف)

هكذا تتغيّر مواقف الشخصيات فى الديالوج السابق – وإن كان ذلك يتم مرحليا – فبدلا من الثورة والامتناع عن دفع الفدية ورفع الفئوس وإشهار السيوف من جانب الفلاحين بقيادة مهران ورفاقه، وبدلا من مواجهة ذلك بالقمع من جانب الأمير وأتباعه – كما كان يحدث فى السابق – نجد المحاولة لإخماد تلك الثورة و اللجوء إلى عرض الصلح.

وهذا الأمر – التطوير الدينامى للأحداث – لم يكن ليحدث فى إطار المناجاة التى تلزم حدود نفس قائلها ولا تبرحها خارجا إلا فى حالة وصف الأحداث السابقة أو استرجاعها. كما يخلو الحديث فى هذا الديالوج من الصور الشعرية – تماما – فالتوصيل وتحريك الأحداث هما المستهدفان ولا يجدر فى هذه الحالة التشتيت أو الانحراف عن هذين الهدفين باللجوء إلى مثل هذه (البلاغية) التى تستلزم قدرا من إعمال الخيال والغوص فيما وراء ظاهر الكلمات.

هوامش الفصل الثانى

(١) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ١٠١.

(٢) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، القاهرة، دار القلم، ١٩٦٦، ص ٦٣.

(٣) صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص ٧٠.

(٤) صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص ١٥٦.

(٥) صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٦) صلاح عبد الصبور، المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٧) عبد الرحمن الشرقاوى، الحسين ثائرا، القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٩، ص ١٧٤.

(٨) عبد الرحمن الشرقاوى، الفتى مهران، القاهرة، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، ١٩٦٨، ص ١٨٧.

(٩) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، مرجع سابق، ص ١١٠.

(١٠) عبد الرحمن الشرقاوى، الحسين شهيدا، القاهرة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٩، ص ١٤٢.

(١١) صلاح عبد الصبور، ليلى والمجنون، مرجع سابق، ص ١١٣.

(١٢) عبد الرحمن الشرقاوى، الفتى مهران، مرجع سابق، ص ١٠٨.

الفصل الثالث

المنظور الخاص ورؤية العالم من خلال المونولوج الدرامى

تمهيد

"إن العمل الأدبى هو التعبير عن رؤية للعالم، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء، عن رؤية شاملة للعلاقات الإنسانية، وعلاقة الإنسان بالكون. وهى – وإن عبّر عنها فرد بعينه – رؤية نابعة من الضمير الجماعى، تؤدى بهذا الضمير إلى أن يكون له مُثله الخاصة بالفعل أو بالقوة وتنحو إلى أحد أمرين :

١) إما إعادة التنظيم الشامل للعلاقات الإنسانية وعلاقة الإنسان بالكون.

٢) أو المحافظة على البنية الاجتماعية القائمة."(١)

ويُعد المونولوج الدرامى من الأنواع الأدبية النموذجية للتعبير عن رؤية الشاعر للعالم. فإن استقراء المونولوج الدرامى فى هدمه للتوازن بين العاطفة والبصيرة يدلنا على أنه ليس محاكاة للحياة، لكنه منظور خاص وخبرة فردية بها، هذا المنظور الخاص يظهر بصفة خاصة – فى المونولوج الدرامى – حين نتبنى وجهة نظر المتكلم، ويكون مدخلنا إلى القصيدة هو التحديد أو حتى التشويه للحقيقة المادية والمعنوية. فإن زاوية النظر الخاصة داخل القصيدة الدرامية تمدنا برؤية غير مألوفة للأشياء العادية وتفتح لنا الطريق نحو فهم معانيها وتذكرنا – فى الوقت نفسه – بحقيقتها المادية، بينما يعطى المحتوى التشويهى للقصيدة وحدتها بترسيخه للتفرّد فى وجهة النظر.

والتطور الموضوعى للعمل الفنى يظهر كلما ابتعدنا عن وجهة نظرنا الخاصة، عندئذ يمكن للمنظور الخاص للمتحدث أن يصبح أكثر خصوصية أو – ربما – أكثر شذوذاً. فالمونولوج الدرامى يختص بالمتحدث الفريد، الذى يحمل وجهة نظر

قد لا نتقبلها بسهولة، حيث أن منظوره الأخلاقى غير تقليدى، وبالتالى فهو النظير الموضوعى للمنظور الأخلاقى السائد.

والمنظور الخاص هو التعبير البصرى - ثلاثى الأبعاد - عن المعنى بوصفه ابتعاداً عن الرؤية العادية، وهو ما يدلنا على حضور المتحدث وعلى الجديد الذى تقدمه القصيدة من معانيها الكامنة. ذلك التعبير البصرى - النافذ - هو أحد التقنيّات الفنية للشعر والفن عموما التى يعرفها الناقد شكلوفسكى بقوله: "إن تقنيّة الفن هى أن يجعل الأشياء غير مألوفة، والأشكال الفنية صعبة المنال. والفن ينزع عن موضوعاته تلقائية الإدراك البصرى ويزيد من صعوبته. لأن عملية الإدراك البصرى فى حد ذاتها هدف جمالى يجب التمديد فى عمره. "[٢]

وقد اتخذت هذه الدراسة من المونولوج الدرامى طريقا نحو استكناه رؤية العالم عند الشاعر، دون التعرض للمونولوج بأشكاله الموجودة بالمسرحية الشعرية، التى لا تعبّر سوى عن أبعاد الشخصية الدرامية التى تتحدث بها. وحتى إن عكست تلك الأبعاد ملامحاً للمنظور الخاص للشاعر، إلا أن ذلك يُعد من قبيل الصدفة، فرؤية الشاعر لا تُستمد من شخصية درامية واحدة، بالقدر الذى تُستمد به من العمل الدرامى ككل. ويخالف ذلك ما نحا إليه ت.س.إليوت فى محاضرة ألقاها عام ١٩٥٣ بعنوان "أصوات الشعر الثلاثة"؛ حين اهتم كثيرا أن يميّز بين المعنى العام لكلمة "درامى" ذلك المعنى الذى يلائم المونولوج الذاتى، والمعنى الذى يلائم أصواتاً متكاملة التميّز عن الشاعر نفسه. وهو يصر على أن المرء إذا قدم عدة شخصيات فى مسرحية شعرية، لم يستطع إلا أن يجعل إحداها ممثلة له وأن يضع على لسانها كل الشعر بمعناه الدقيق. لكنه يعود ليؤكّد فى موضع آخر من المحاضرة نفسها ما سبق إليه القول باستحالة أن تحمل شخصية واحدة فى المسرحية الشعرية رؤية الشاعر، حيث يقول:

"يبدو لى أن ما يحدث حين يخلق المؤلف شخصية إنما هو نوع من الأخذ والعطاء. فقد يضع المؤلف فى الشخصية بالاضافة إلى صفاتها، صفات من ذاته؛

يضع بعض القوة أو الضعف، بعض النزوع إلى العنف أو التردد، بل بعض الشذوذ الموجود داخل نفسه، كما قد يضع شيئا ربما لم يدركه طول عمره، شيئا ربما لم ينتبه له من كانوا أوثق الناس صلة به، شيئا لا يكون مقصوراً - إذا تم نقله - على شخصيات متشابهة فى أمزجتها وأعمارها - وعلى الأقل - فى انتمائها الى أحد الجنسين. وأنا أعتقد - والحديث هنا لإليوت - أن المؤلف يفضى بشيء من نفسه إلى شخصياته، ولكنى اعتقد أيضا أنه يقع تحت تأثير شخصياته التى يخلقها. وما أسهل أن يفقد المرء ذاته فى تيه من التأملات حول الطريقة التى بها تصبح الشخصية الخيالية كأنها شخصية واقعية - كالناس الذين نعرفهم - وقد تغلغلت ساريا فى التيه إلى الحد الذى بينت فيه المصاعب، ونواحى القصور، ونواحى السحر التى يصادفها شاعر تعوّد أن يكتب الشعر معبّراً عن ذاته. والمشكلة تبرز حين يريد أن يجعل الأشخاص المتخيّلين يتحدثون شعرا، وما مدى الفرق أو الهوة الواقعة بين كتابة شعر بالصوت الأول (صوت المتكلم) وكتابة شعر بالصوت الثالث (صوت الغائب)" [٣]

. . . . .

وسنحاول فيما يلى تعرّف ملامح رؤية العالم عند كل من الشاعرين أمل دنقل وصلاح عبد الصبور من خلال تحليل بعض المونولوجات الدرامية لكل منهما.
ونبدأ بالشاعر أمل دنقل حيث نختار له ثلاثة قصائد درامية هى: الطيور، والخيول، وبكائية لصقر قريش- وكلها من أعمال الشاعر الأخيرة - ويجمع بينها أن الشاعر- فى كل منها - ارتأى أن يعبر عن الواقع الإنسانى والعلاقات البشرية من خلال نمط غير بشرى. وهى حيلة فنية معروفة يلجأ إليها كثير من الشعراء، حتى أن البعض منهم اتخذ من الحيوانات أبطالا لمعظم قصائده، كالشاعر الانجليزى "تيد هيوز". وهى القصائد التى وصفها الشاعر الأمريكى "روبرت لويل" بأنها كالصاعقة.[٤]

وبالعودة إلى القصائد الدرامية المختارة للشاعر أمل دنقل، نجد أن التناقض الأساسى الذى يحكم سياقها هو التناقض بين الواقع الإنسانى القائم كما نحياه والواقع الإنسانى الأصلى المطلوب إعادة تشكيله. وهى فرضيّة سنسعى إلى إثباتها والتحقق من صحتها عند كل من أمل دنقل وصلاح عبد الصبور.

يسلك الشاعر – على لسان المتحدث فى المونولوج الدرامى – فى تصويره لأبعاد ذلك التناقض المشار إليه طرقا ثلاثة – قد يستخدم بعضها أو يلجأ اليها كلها – وهى:

١) تصوير الواقع القائم وكشف عورته، بما يوعز – ضمنيّاً – باستحالة التعايش معه.

٢) وصف الواقع الأصلى وكيف تتحقّق داخله العلاقات الإنسانية التى يمكن استعادتها.

٣) المزاوجة بين الواقع القائم والواقع الأصلى (الممكن) لإبراز التناقض الكامن بين الواقعين. ومن ثم إمكانية استبدال الواقع الممكن بالواقع القائم.

وسنحاول فيما يلى تتبع هذه الطرق الثلاثة – رغم صعوبة الفصل بينها – داخل المونولوجات المختارة.

. . . . .

أولاً: تصوير الواقع القائم

يحدّد الشاعر لهذا الواقع سمات أساسية أولها سمة السكون، وما تتضمنه من معانى الجمود، والاستلاب، والموت. فهو يقول على لسان المتحدث فى قصيدة "الخيول"[*]:

اركضى كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف..

صيرى تماثيل من حجر فى الميادين

صيرى أراجيح من خشب للصغار الرياحين،[٩]

صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى،

وللصبية الفقراء : حصاناً من الطين

صيرى رسوماً .. ووشما

تجف الخطوط به

مثلما جف – فى رئتيك – الصهيل!

يبدأ المتحدث فى المقطع السابق بوصف ساخر للواقع : **اركضى كالسلاحف**؛ حيث تشبيه الخيول فى حالة ركضها بالسلاحف ينفى فعل الركض ويجعله ركضاً "بالسلب" أى زحفاً، وغاية ذلك الركض السالب هى **السكون** فى زوايا المتاحف. ثم تتوالى صور السكون من "تماثيل" و "فوارس حلوى" و "حصانا من الطين". ويتم ذلك فى أبيات يبدأها الشاعر بفعل الأمر **صيرى**، الذى يومئ إلى حالة الاستلاب التى تعانيها الخيول؛ بين القدرية والاختيار، والذى تصير معه – فى النهاية – مجرد **وشم** جفت خطوطه، كما جف الصهيل فى رئتيها. وهو ما لا يحدث إلا فى حالة الموت!

والمتحدث فى القصيدة الثانية "الطيور"[٧] يحدثنا عن السمة نفسها أى **السكون**، لكنه يستخدم أسلوبا خبريا (تقريريا)، الأمر الذى يجعل من السكون نتيجة مصيرية لفعل وقع لامحل فيه لذلك الاختيار الذى يبدو فى القصيدة الأولى:

الطيور معلّقة فى السموات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائى : للريح

مرشوقة فى امتداد السهام المضيئة

للشمس،

الفعل الذى يكمن هنا وراء ذلك السكون – أو الموت – هو **الصلب**، الذى يصوّره الشاعر فى لوحة تشكيلية؛ حيث السموات هى ساحة الصلب ونسيج العنكبوت هو الصليب وأشعة الشمس هى مسامير الصلب التى تخترق الجسد. والصلب نغمة أساسية تتردد فى قصائد كثيرة للشاعر.[٨]

وفى القصيدة الثالثة "بكائية لصقر قريش"[9] نجد صورة مماثلة، حيث يخاطب المتحدث الصقر بقوله:

أنت ذا باق على الرايات مصلوبا .. مباحا

تصر الريح؛ وأضلاعك كالروض المصوّح

والشاعر – هنا أيضا – يستخدم أسلوبا خبريا، يقرر به ذلك المصير الذى يصبح رمزا وشعارا، حيث ساحة الصلب هى **الرايات!**

ويعاود المتحدث الحديث عن الصلب – وهو أعلى درجات الاستلاب – فى مقطع آخر من نفس القصيدة، الأمر الذى يجعل منه سمة عامة للواقع القائم:

بينما السادة فى بوابة الصمت المملّح

يتلقون الرياحا

ليلفّوها بأطراف العباءات

يدقوا فى ذراعيها المسامير

وتبقى أنت

(ما بين خيوط الوشى).

زرا ذهبيا

يتأرجح

تتسع الصورة لتلمس أبعادا أخرى من الواقع الذى يصفه الشاعر، فالسكون هنا يتجلّى فى "**الصمت**" وهو ليس صمتا اختياريا، لكنه صمت "**مملّح**" كناية عن تعمد (حفظه) واستمراره بفعل "السادة" الذين يقفون بالبوابة يحجبون الرياح ويمنعونها أن تبعث الحركة والحياة فى الواقع الساكن؛ فهم يقيدون الرياح بعباءاتهم، ثم يصلبونها كما فعلوا مع الصقر الذى يتأرجح مشنوقا بين خيوط الوشى.

والسمة الثانية التى يرصدها الشاعر من الواقع القائم هى (الاستسلام)، وهى تختلف عن السمة الأولى من حيث كونها فعلا أكثر إراديةً واختياراً من السكون (السلبى). فيقول فى قصيدة "الخيول":

واخترت أن تذهبى فى الطريق الذى يتراجع

تنحدر الشمس

ينحدر الأمس

تنحدر الطرق الجبلية للهوّة اللانهائية

ويصف فى مقطع آخر كيف أن هذا المصير (الاستسلام) لم يكن مصيراً فردياً، وإنما كان مصير جيل الفروسية كله، الذى لم يبق منه سوى "**أشباه فرسان**":

والخيول التى انحدرت نحو هوّة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

تركت خلفها · دمعة الندم الأبدي

وأشباح حيل

وأشباه فرسان

ومشاة يسيرون – حتى النهاية – تحت ظلال الهوان

ويتحدث عن السمة نفسها فى قصيدة "الطيور" مفسّرا مراحل هذا الاستسلام ونهايته المحتومة:

والطيور التى أقعدتها مخالطة الناس،

مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها ..

فانتخت،

وبأعينها .. فارتخت،

وارتضت أن تقاقئ حول الطعام المتاح

ما الذى يتبقّى لها .. غير سكينة الذبح

غير انتظار النهاية.

إن اليد الآدمية .. واهبة القمح

تعرف كيف تسن السلاح !

والحكمة التى يحملها البيت الأخير تصدق فى مجال العلاقات بين البشر، وتجاوزها إلى حقل العلاقات بين الدول. وكلا المجالين ينضويان تحت مفهوم "رؤية العالم".

يحدثنا المتحدث بلسان الشاعر فى ختام قصيدة "الطيور" عن أن كون الموت نهاية للاستسلام يدل على خطأ ذلك الاختيار، ففى المقابل هناك الحياة المنتظرة والممكنة لو نشرت الطيور جناحها ولم تطوه ذلا واستسلاما، والموت أو الحياة اختياران يصنعهما طى الجناح أو نشره.

والطيور التى لاتطير..

طوت الريش، واستسلمت

هل ترى علمت

أن عمر الجناح قصير.. قصير؟!

الجناح حياة

والجناح ردى.

والجناح نجاة.

والجناح .. سدى!

وفى قصيدة الخيول، يورد لنا المتحدث وجها آخر من وجوه الاستسلام وهو **الفرار**، الذى يكاد يوهمنا بحتميّته، تلك الحتميّة التى تُظهر وطأة الواقع وقسوته ومن ثم وجوب تغييره.

اركضى للقرار

واركضى أو قفى فى طريق الفرار

تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض،

ماذا تبقى لك الآن؛

ونجد صورة مماثلة لتلك الحتميّة – المتوهّمة – فى مطلع قصيدة "الطيور":

الطيور مشرّدة فى السموات،

ليس لها أن تحط على الأرض،

ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح!

وفى موضع آخر من نفس القصيدة:

ليس أمامك غير الفرار..

الفرار الذى يتجدّد .. كل صباح !

واستخدام كلمات مثل : **ماذا تبقى لك، ليس لها، ليس أمامك** ..الخ يدل على الحتميّة المشار إليها التى يرزح الواقع تحت وطأتها. تلك الحتميّة يومئ إليها المتحدث فى قصيدة "الخيول" حيث يقول:

كل نهر يحاول أن يلمس القاع

كل الينابيع إن لمست جدولا من جداولها

... تختفى

وهى .. لا تكتفى !

فاركضى أو قفى

كل درب يقودك من مسْتحيل إلى مستحيل !

أما السمة الثالثة التى يرصدها الشاعر من الواقع القائم فهى **الاستباحة** أو الانتهاك. وهى سمة تكاد تحيط بالقصائد الثلاث، بل نكاد نزعم أنها تحيط بمعظم أعمال الشاعر أمل دنقل، حيث يعدّها سمة أساسية من صفات الواقع القائم.

ولنستمع إلى صوت المتحدث فى قصيدة "الطيور":

(رفرف ..

فليس أمامك -

والبشر المستبيحون والمستباحون : صاحون -

ليس أمامك غير الفرار..

الفرار الذى يتجدد .. كل صباح !)

ويعدّد مظاهر تلك الاستباحة فى قصيدة "الخيول" حين يقول:

ماذا تبقى لك الآن؟

ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

فى جيوب هواة سلالاتك العربية

فى حلبات المراهنة الدائرية

فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة

وفى المتعة المشتراة

وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت

ظلال أبى الهول ..

(هذا الذى كسرت أنفه

لعنة الانتظار الطويل)

وفـى قصيدة "بكائية لصقر قريش" يؤكّد لنا المتحدث المعنى نفسه؛ حين يتحدث عن الوطن المنتهك على أيدى **الأغراب**، الذين – بعد أن صلبوا الرياح على بوابة الصمت المملح – شرعوا ينقلون الأرض **المستباحة**؛ رملها وحتى ظلها على ظهر ذلك الجواد **المستباح** أيضا:

وقف الأغراب فى بوابة الصمت المملح

يشهرون الصلف الأسود فى الوجه سلاحا

ينقلون الأرض : أكياسا من الرمل

وأكداسا من الظل

على ظهر الجواد العربى المترنح !

ينقلون الأرض ..

نحو الناقلات الراسيات – الآن – فى البحر

التى تنوى الرواحا

دون أن تطلق فى رأس الحصان

طلقة الرحمة

أو تمنحه بعض امتنان

وأعلى مظاهر الاستباحة هو سفح الدماء، الذى لا يكتفى بـه المتحدث تعبيرا عن استباحة الواقـع، بل يجعل المستباحون الفقراء يشربون دمهم المسفوح عذبا وقراحا. وذلك فى الحوار الدرامى بين الصقر المصلوب على الراية والجنود العطاش.

- "اسقنى .. "

لا يرفع الجند سوى كوب دم .. مازال يُسفح !

- "اسقنى . "

- هاك الشراب النبوى ..

اشربه عذباً وقراحا

مثلما يشربه الباكون ..

والماشون فى أنشودة الفقر المسلح

- "اسقنى .. "

لا يرفع الجند سوى كوب دم .. مازال يُسفح !

ويختتم الشاعر قصيدته "بكائية لصقر قريش" - على لسان المتحدث - مؤكدا استحالة التعايش مع الواقع القائم المستباح:

عم صباحا أيها الصقر المجنّح

عم صباحا

سنة تمضى، وأخرى سوف تأتى.

فمتى يقبل موتى .

قبل أن أصبح - مثل الصقر -

صقرا مستباحا ..

ثانياً : وصف الواقع الأصلى

يفتتح الشاعر قصيدة "الخيول" مصوّرا - على لسان المتحدث - ذلك الواقع (الأصيل) حيث العدل والقوة يلقيان بظلهما على الأرض وتنتظم بهما الممالك.

ولايهم إن كان هذا الزعم يحمل ظلا من الحقيقة التاريخية، فالمونولوج الدرامى يعتمد – كما سبق القول – على التورية الساخرة، ولا يلتزم بنقل الحقيقة – كما هى – بل علينا إعادة بناء الواقع كى نتكشف من خلاله وجهة نظر الشاعر.

الفتوحات – فى الأرض – مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان: ميزان عدل يميل مع السيف..

حيث يميل!

يختار الشاعر الفعل "يميل" للتعبير عن الصفتين: **العدل**، و**القوة**؛ فللميل معنيان طبقا لحرف الجر المستخدم مع الفعل المضارع، أولهما الميل عن وتعنى الابتعاد، وهى تناسب ميزان العدل حين يميل، والمعنى الثانى هو الميل على وتعنى الهجوم، وهى تناسب سيف القوة حين يميل.

وفى قصيدة "بكائية لصقر قريش" يعمد الشاعر إلى تصوير الواقع الأصلى فى لوحة تشكيلية تضم كلا من الصقر والشمس:

عم صباحا.. أيها الصقر المجنّح
عم صباحا..

هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس

التى تغسل فى ماء البحيرات الجراحا

ثم تلهو بكرات الثلج،

تستلقى على التربة،

تستلقى.. وتلفح!

هل ترقبت كثيرا أن ترى الشمس.. لتفرح

وتسد الأفق للشرق جناحا؟

ونلمح هنا نوعا من التناص؛ حيث يذكرنا حديث الشاعر عن الشمس التى (تستلقى على التربة) بوصف ابن الرومى للشمس الغاربة[١١]، لكن الشمس فى عرف

شاعرنا تعنى الحياة والحرية التى يتطلع إليها الصقر السجين المصلوب على الرايات:

تتشهّى لذغة الشمس التى تنسج للدفء وشاحا!

ونجد المعنى نفسه للشمس فى قصيدة "الخيول" عندما يصف الشاعر الواقع القائم بالاستسلام – الذى أشرنا اليه آنفا – حيث يقول : **تنحدر الشمس**، وهى كناية عن انحدار الحياة.

ثالثاً: المزاوجة بين الواقع القائم والواقع الأصلى [الممكن]

تكاد قصيدة "الخيول" – من بين القصائد الثلاث المختارة – أن تستأثر بهذا الأسلوب، وربما يرجع ذلك إلى طولها النسبى الذى يتسع لتلك المزاوجة:

أركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيل

لست المغيرات صبحا

ولا العاديات – كما قيل – ضبحا

ولا خضرة فى طريقك تُمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به يتنحى،

وهاهى كوكبة الحرس الملكى ..

تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات

بدق الطبول

يعمد الشاعر هنا إلى المزاوجة بين الواقعين عن طريق وصف أحدهما (الواقع الأصلى) بتصويره، ووصف الواقع الآخر من خلال نفى الواقع الأول (باستخدام أداة نفى مثل لست، و لا ...الخ) ثم يؤكد فى ختام المقطع أن الفعل المطلوب لاستعادة الواقع الأصلى يجب أن يجاوز الشكل "**دق الطبول**" إلى الجوهر.

ثم يواصل المتحدث تصوير الواقع الأصلى (الممكن) والمطلوب استعادته:

كانت الخيل –فى البدء– كالناس

برّية تتراكض عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء...

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

ثم ينتقل من وصف هذا الواقع الأصلي بتصويره، إلى وصفه عن طريق نفى الواقع القائم – بعكس ما فعل فى المرة السابقة – ويستخدم المتحدث هنا أداة النفى (لم) تعبيرا عن شدة التناقض بين الواقعين:

ظهرها لم يوطّأ لكى يركب القادة الفاتحون

ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروّض

والفم لم يمتثل للجام

ولم يكن الزاد .. بالكاد،

لم تكنْ الساق مشكولة،[11]

والحوافر لم يك يُثقلها السنبك المعدنى الصقيل.

كانت الخيل برّية

تتنفس حرّية

مثلما يتنفسها الناس

فى ذلك الزمنْ الذهبى النبيل

وهكذا تتجسّد أمامنا سمات الواقع الأصلى (الممكن) فى القوة والعدل والحرية، وهو الواقع الذى ينشده الشاعر بديلا عن الواقع القائم الذى يسوده الاستسلام والظلم والاستباحة.

ولنا وقفة قصيرة مع المقطع الأخير من كل قصيدة من القصائد الثلاث، حيث تُعد إشارة موجزة لرؤية العالم عند الشاعر. وقد عرضت الدراسة – فى موضع سابق – للمقطع الأخير فى كل من قصيدتى "الطيور" و "بكائية لصقر قريش" ؛ ولكن يلزم العودة للتذكير بهما لاستخلاص الدلالة المنشودة. حيث يحدثنا الشاعر فى

القصيدة الأولى عن الحياة القصيرة، وكيف أن نشر الجناح هو البديل للموت الكامن فى طيه، بينما فى القصيدة الثانية يؤثر الشاعر الموت على الاستباحة.

أما قصيدة الخيول فيختتمها الشاعر بقوله:

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت

المزولة الآن(فى الواقع القائم) صارت تشير إلى الغرب قائلة : هذا زمن الغرب! بينما استدارتها تعنى أنها كانت من قبل (فى الواقع الأصلى) تشير إلى زماننا، وإن بقاء هذا الواقع واستمراره يقودنا حتما إلى الفناء.

هكذا تتجمّع أمامنا عناصر الصورة التى ترسمها المقاطع الأخيرة للقصائد الثلاث، لتتير معالم رؤية الشاعر للعالم فكأنى به يقول:

هذا الواقع القائم لا ينتمى إلينا وهذا الزمن ليس زماننا، وإن لم نغيّر هذا الواقع، فليكن استشهادنا قربانا نمنحه - فى حياتنا القصيرة - من أجل استعادة واقعنا الأصلى وزماننا المفقود. ومن ثم فلا تصالح مع هذا الواقع كما يقول الشاعر فى إحدى قصائده .....

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة!

النجوم .. لميقاتها

والطيور.. لأصواتها

والرمال .. لذراتها

والقتيل لطفلته الناظرة.[١٦]

. . . . .

ونحاول الآنَ تعرّف المنظور الخاص أو رؤية العالم داخل مجموعة من المونولوجات الدرامية للشاعر صلاح عبد الصبور فى مجموعة من القصائد المختارة، وهى قصيدة فصول منتزعة من ديوان "شجر الليل" وقصيدة أقول لكم

من الديوان الذى يحمل نفس الاسم - التى تُعد نموذجا متفردا للمونولـوج الدرامـى عند الشاعر - وقصيدة **ذلك المساء** من ديوان "تأمّلات فى زمـن جريـح" وقصيـدة **صحائف من مذكرات مهملة** من ديوان "أحلام الفارس القديم".

أولاً : تصوير الواقع القائم

أولى صفات هذا الواقع التى نجد أصداء كثيرة لها فـى معظـم المونولوجـات الدرامية للشاعر صلاح عبد الصبور هـى صفـة **الزيـف** حيث يقـول الشـاعر فـى قصيدة "فصول منتزعة" على لسان المتحدث فى المونولـوج الدرامـى فـى المقطـع الثانى بعنوان "الخجل .. وهل هو شعور غريب ؟":

أترك لكم أن تحصوا عدد القتلى

فى وقعة حطين

أترك لكم أن تحصوا طعنات الرمح

فى صدر السيف المسلول

(يلعنكم هذا النائم فى ظاهر حمص)

أو فى ظهر صلاح الدين

(يلعنكم هذا النائم - رغم إرادته - فى أفواه الكذابين)

أترك لكم يا سادتى القوالين

أن تستمنوا فى نومكم الآسن

حين تدور برأسكم الخمر السيئة المبذوله

باللعب بأسيافكم المفلوله

حتى تغمدها أحلام الصحو المملول

(منا .. لا منكم)

فى أعناق الفرسان الموهومين المهزومين[١٢]

فالنصر الزائف الموهوم تفضحه أعداد من دفعوا حياتهم ثمنا له، وهم - بالطبع - لا ينتمـون لهـؤلاء السـادة القواليـن والفرسـان الموهوميـن الذيـن لا يجيـدون سـوى

اللعب بالأسياف المثلومة – كناية عن الهزيمة – وهم فاقدو الوعى. والزيف هو – بمعنى آخر – نوع من الخيانة (خيانة الحقيقة) التى عبر عنها المتحدث بالسيف النائم فى ظهر صلاح الدين، فضلا عن أن النوم المشار إليه يشير إلى انعدام الفعل.

ونجد صورة مماثلة للزيف فى قصيدة "ذلك المساء" حين يقول الشاعر على لسان المتحدث:

حدثتمونى عن سنابك مجنّحة

تفتّق الشرار فى أهلّة المآذن

عن عصبة من السيوف لا تفل

قدْ أغمدت فى الصخر لا تسل

إلا إذا قرأتم دونها أسماء كم

يا عصبة الأماجد الأشاوس الأحامد الأحاسن(١٤)

ثم يضيف صورة أخرى من صور الزيف وهى **النفاق**:

وقلتم :

يا أيها المغنى غننا

مُسمل العينين فى حضرتنا

لحنا يثير زهونا

ويذكر انتصارنا

(إذ تحين ساعة موعودة تغيم فى أشراطها

لم تنخلع عن غيمها إلا لنا

الساعة التى تصير فيها خوذة الشيطان

كأسا لخمر سيد الفرسان)

لم يكتف الفرسان الموهومون بالحديث عن النصر الزائف، بل هم يطلبون منا التغنّى بذاك النصر. وشرط الغناء هو التعامى عما يدور فى الواقع؛ الذى يعبر عنه المتحدث بسمل العينين.

ويقول فى مقطع آخر من نفس القصيدة، فى حديثه لإحدى الجثث التى يحاول الفكاك منها دون جدوى، والتى يرسم لها صورة ساخرة؛ إذ تحمل أحد وجوه الزيف التى يرتديها الناس فى هذا الواقع (وجه المهرج) الذى يخالف ظاهره ما يبطنه:

أنت ، ألم أدفنك منذ عام
أيتها الجثة الغريبة ؟
نزلت للزمان خلقة عجيبة
طويلة الساقين ، دون ركبة
واسعة الشدقين
كان ضحكا فاترا يلتف كالطحلب فى الفكين
لكنما ، وا أسفا مطفأة العينين
يا جثة المهرج القديم
نامى، أيا طفلتى التى حييت فى ثيابها
عاما وراء عام
نامى على فراشك الغبار
ولتقضمى رغيفك القفار

ويمكن أن نتبيّن فى ملامح تلك الجثة ملامحنا فى هذا الواقع - إذ حيينا فى ثيابها زمنا - حيث الضحك الفاترِ والعيون التى أطفأتها قسوة هذا الواقع.

ويعدّد لنا المتحدث فى مقطع آخر من نفس القصيدة الوجوه التى يتجلّى فيها هذا النفاق حيث يقول:

وموقفى يا سادتى فى آخر المر
أربعة نحن من الصحاب
مهرج البلاط، والمؤرخ الرسمى، والعراف، والمغنى
و كلنا بدون أسماء ولا سيوف
وكلنا مؤجر بالقطعه

ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبيننا صداقة عميقة كالفجوة

فالمهن المختارة: مهرّج البلاط ، المؤرّخ الرسمي، العرّاف، المغنّى، كلها تومئ إلى الطبيعة المنافقة لهذه الشخصيات – وكلها جاءت اشتقاقا فى صيغة المبالغة – فضلا عن وصفهم لأنفسهم الذى يضفى زيفا آخر: بلا أسماء – مؤجّر بالقطعة – نستعير ثوبنا المذهب – بيننا صداقة عميقة كالفجوة....الخ. وفى المقطع التالي يتعمّد المتحدث تكرار مخاطبة السادة الذين يتوجّه اليهم بالحديث، مستخدما نفس الكلمات التى ترتدى ثوب المعنى الذى يشير اليه وهو النفاق، ذلك النفاق الذى يصل حد المبالغة؛ إذ يقول فى المقطع المعنون "عود إلى ما جرى ذلك المساء":

فى ذلك المساء

يا سادتى الأماجد، الأشاوس،

الأحامد، الأحاسن

يا زينة المدائن

يا أنجم السارى،

مفرّقين فى البلاط تزدادون روعة وحسنا

فإن تجمّعتم ،

فنور كل كوكب يخامر النور الذى يبثّه رفيقه

ولا يذوب فيه

(أقولها صدقا ، ولا أزيد فيه)

هذا البيت الأخير يطلعنا على مدى هول الواقع القائم، الذى يدفع المرء إلى ذلك النفاق البين فى إدعائه الصدق الذى يستطرد فيه المتحدث:

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما

انبلكم ، وما أشجعكم ، وما

أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن

والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير

والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان

والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء

والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات

والسمات...

لكأنى بالمتحدث يريد منا أن نضع بديلا لكل صفة يسوقها للسادة – من قبيل السخرية المريرة – العكس منها تماما، فنقول: لله **ما أوضعكم، وما أفظعكم** ، **وما أخسسكم** ، **وما أجبنكم** .....وهكذا. وهو يأتى بحشد من الكلمات التى تفيد الجناس دون أن يحفل بما تحمله من معانى متسقة إمعانا منه فى السخرّية المنافقة. ثم يوجز لنا هذا المديح المرائى بأكبر قدر يملكه من المبالغة:

وباختصار

أنتم هدية السماء للتراب الآدمى ،

نحن حفنة الأموات

وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثالا من الفانين

ليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم فى عشرين،

أقولها صدقا ، ولا أزيد فيه

أقسم بالموتى الذين يخبشون تحت جلدى

لكن شاعرنا فى النهاية يأبى ان يظل أسير هذه الصنعة الزائفة ولا يستطيع مواصلة الغناء بنفس الكيفية المطلوبة منه، فهولا يملك إخفاء الحزن الذى يشوب غناءه:

وقلتم : يا ايها المغنى غننا

مسمل العينين فى حضرتنا

لحنا يثير زهونا

ويذكر انتصارنا

(إذ تحين ساعة موعودة، تغيم فى أشراطها

لم تنخلع عن غيمها إلا لنا

الساعة التى تصير فيها خوذة الشيطان

كأسا لخمر سيد الفرسان)

غنيت، كان فى قرار اللحن

ما لم أجد كتمانه من وحشة وحزن

وقام منكم سيد، لعله ساقى الحرس

(لأنه يمشى وكفاه إلى الأمام)

وشدنى من أذنى بهمسه المبحوح

أكتم عنك أم أبوح؟

أكتم عنك أم أبوح؟

ويأتى انفضاح سر الشاعر أشبه بالوصيّة لمن يعيشون فى ظل هذا الواقع الزائف ألا يكتموا بل يبوحوا بما فى صدورهم:

وارتعدت موتاى فى داخلى المكسور يا سادتى الأمجاد

وانشك من ساقى إلى حنجرتى عظامى المدببه

وحلّق الخوف على فضاء ما ترى عيونى المنسكبه

وربما سألته لأنه اتكا ومال فوق بعضه، وزاد:

وشت بك الأنغام، أيها الغلام

(سنّى تقارب الخمسين، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)

فى صوتك الخفى رنة منشرخة

مشبوهة القصد، غريبة المرام

كأن شكّا ساخرا كالجثة المنتفخه

يطفو ويهوى فى مدى لهاتك المسلخه

وحتى لو كان ثمن هذه المصارحة هو الطرد، فإن الشاعر يرى التبكير بذلك إذ يصف تلك المصارحة بأنها "اعتراف تأخر عن أوانه":

بعد قليل من زمان

طُردت من بلاط القصر يا سادتى الفرسان

صرت ابن سبيلٍ، جائعا مهان

حتى أتت خيول عصبة الشيطان

إذا بكم تمضون كالنعامة المجنحه

وا أسفا قلوبكم مسافحه

اعتراف تأخر عن أوانه

يذكرّنا هذا المعنى بمقطع من قصيدة البكاء بين زرقاء اليمامة للشاعر أمل دنقل – التى سنعرض لها لاحقا – الذى يقول فيه:

وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار!

ونحن جرحى القلب،

جرحى الروح والفم.[15]

ويعود صلاح عبد الصبور ليؤكّد هذا المعنى فى المقطع الأخير من نفس القصيدة، لكنه هذه المرة – على العكس – يجاهر برأيه فى سادته فيقول على لسان المتحدث:

كنت أحس سادتى الفرسان

أنكموا أكفان

وكان هذا سر حزنى..

كلمة قصيرة

أصبحنا مثل الطين بقاع البئر

لا يملك أن يتأمّل صفحة وجهه

رسائل من الماضى

أرى عينى ما لم تبصراه

كلانا عالم بالترهات

"أصدق بيت قالته العرب"

واعجب منى كيف أخدع عامدا

على أننى من أعلم الناس بالناس

"أصدق نصف بيت قالته العرب"

وفى قصيدة **صحائف من مذكرات مهملة** من ديوان "أحلام الفارس القديم" يخبرنا الشاعر أن الزيف صفة لم ينج منها أحد فى واقعنا هذا حتى الحكام. وهاهو يحدثنا فى المقطع الخامس من **مذكرات الملك عجيب بن الخصيب** عن موت الملك وكيف استقبله المنافقون الذين حدثنا عنهم فى بداية المقطع الثانى من نفس القصيدة حين قال:

قصر أبى فى غابة التنين

يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين[١٦]

وهاهم تتصاعد أصواتهم بالصياح بعد موت الملك:

"مات الملك الغازى" ...

"مات الملك الصالح" ...

صاحت أبواق مدينتنا صيحا ملهوفا

وقف الشعراء أمام الباب صفوفا

وتدحرجت الأبيات ألوفا

تبكى الملك الطاهر حتى فى الموت

وتمجّد أسماء خليفته العادل

ثم يعدّد لنا المتحدث بلسان الشاعر هذه الأصوات التى تبدو فى ظاهرها مختلفة - كما يحاول أن يوهمنا - إلا أنها جميعا تتعبّد فى محراب النفاق:

وتراوح فى نبرات الصوت

"صوت حيران"

هناء محا ذاك العزاء المقدما

"صوت فرحان"

فما عبس المحزون حتى تبسما

"صوت ريّان"

فأنت هلال أزهر اللون مشرق

"صوت أسيان"

وكان أبوك البدر يلمع فى السما

"صوت غضبان"

وأنت كليث الغاب همك همه

"صوت بالدمعة نديان"

وكان المليك الراحل اليوم قشعما

"صوت بالبهجة ملآن"

وأنت الغمام الماطر الخير دائما

"صوت فيّاض بالأحزان"

وكان أبوك البدر قد فاض أنعما

"صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية"

فحييت من سَبط سليل أشاوس

كرام سجاياهم . . .

وبورك من نما . . . الخ

وفى المقطع السادس من نفس القصيدة يبحث الملك الإبن عن بديل لذلك الزيف المستشرى من حوله فيقول:

لو قلت كل ما تسره الظنون

لقلتمو مجنون

"الملك المجنون"

لكننى أبحث عن يقين

في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان

تقطيب عينين وبسمتان

أو بسمة تعقبها تقطيبتان

وكل حال لها أوان

لكنني في مخدعي إنسان

في هذه المجموعة من المونولوجات يمكن لنا أن نتتبع تجسّد هذه الصفة في الواقع القائم عن طريق تلك الشخصيات التي يتحدث بلسانها في كل مونولوج. هذا الخيط الفكري يتعلّق بال**زيف** الذي تحمله الأفكار التي يتم تلقينها للعامة، لحجب الحقيقة عن عيونها، تلك الحقيقة التي يمكن أن نتبيّنها حين نحصي عدد القتلى في موقعة حطين والتي تُظهر الثمن الذي دفعه الشعب لقاء هذا النصر الذي لا يُنسب إلا للقادة والحكام الأماجد الأشاوس. لكن البعض من هؤلاء الحكام لا تسكره نشوة النصر ولا التاج والصولجان إذ يعلم زيفها. والحقيقة النائمة في صدره وفي أفواه الكذابين حين تصل الأسماع تستعصي على التصديق لفرط فداحتها.

والشاعر هنا ينشد الحرية الإنسانية (في الواقع الممكن) حين ينشد الحقيقة التي تم اغتيالها، عندما تم التمويه عن أعداد القتلى بالحديث عن السنابك المجنّحة وعن السعادة الزائفة.

أما الصفة الثانية التي يسوقها المتحدث بلسان الشاعر للواقع القائم فهي **العجز والاستلاب**. إذ يقول في قصيدة "فصول منتزعة" في المقطع بعنوان مساءلات:

منذ زمان

منذ اعتدت التفكير كما يعتاد المدمن وخز الأفيون

وأنا أسأل نفسي أسئلة قبل النوم

أحيانا، وأنا بين اليقظة والإغماء

إذ أشعر أني أهوي في قاع البئر المعتم

ألقي عني بضعة أسئلة ملحاحه

حتى أهوى، لا يثقل صدرى شئ

لكنى، أيضا منذ زمان

يتعلق فى حيطى أنفاسى، لا يفلتنى

حتى يلتف على صدغى وعينى

هذا الاستفهام المحكم

ماذا قد يحدث؟

ماذا قد يحدث؟

لكنى ..

إحقاقا للحق

لا أسأل أبدا، لا أسأل

ماذا قد نفعل؟

مخنوقا فى كل مساء بسؤالى أهوى فى قاع البئر

وقد اعتدت النوم كما يعتاد المدمن وخز الأفيون[١٧]

ونجد صدى لذلك الاستلاب فى قصيدة "ذلك المساء"، فالشاعر يرى أن الكل يتغنّى مسلوبا بهذا الواقع الزائف، ويحاول إيهامنا أنه يفعل ذلك أيضا، لكنا نتكشّف من غنائه نبرة الحزن على هذا الزمن المفقود:

وصنعتى يا سادتى مغنى

معانق قيثارتى،

فؤادى المطعون بالسهام الخمسة

صندوق سرى،

خزنة المتاع، روضتى وقبرى

أزرع فيها جثتى، خلعتها فى زمنى المفقود

أدفنها فى صدرها المفئود

أزورها فى خلوة الوجد، إذا داهمنى المساء

بدون أن أعد له

زاداً من الحشيش والنساء

اكشف عنها الكفنا

أقيمها، أنيمها ممدودة، أطرد عنها الوسنا

أنظر فى عيونها الماسيّة البكماء

ثم أولّى هاربا للكأس والبكاء [١٨]

ويسوق لنا الشاعر صفة ثالثة للواقع القائم هى **افتقاد الحرية** وما يستتبع ذلك من القهر الإنسانى والفقر. حيث يقول فى المقطع التالى من القصيدة نفسها:

وهذه الجثث:

الجثة الأولى لطفل جائع فقير

دفنتها منذ زمان موغلٌ فى البعد والعتامه

بكيت حينما دفنتها

بكيت وانكسرت وانعصرت

بكيت وانتسخت

بكيت حتى كدت أن أنحل كالغبار،

أو أذوب كالغمامه

وحتى لا يتحول المونولوج الدرامى إلى أغنية حزينة تبعُد بنا عن إدراك المفهوم الذى يريد الشاعر توصيله، يلجأ المتحدث إلى ما يشبه التغريب - بالمفهوم البريختى - حيث يتبع ذلك الغناء الحزين بالسخرية من هذا الواقع حين يستطرد فى وصف جثة هذا الطفل الفقير:

عينى عليها سادتى الفرسان

(فجأة نمت على أكتافها رأسان

فواحد، ملتمع العينين، للأمام ترنوان

وآخر تمتد عيناه بلا أجفان

نائمة الحدقة فى قفاه

كأنه تعبان

معذرة، نختصر الكلام

فالجثث الكثيرة التى دفنتها عاما وراء عام

تريد أن تنام

وينتقل بنا المتحدث إلى أسلوب آخر من أساليب الغناء أشبه بالهدهدة أو أغانى المهد، لكنها بدلا من أن تكون هدهدة للوليد الذى يصافح الحياة، تصير هدهدة **للميت** الذى يرحل عنا!

"أسقيكم الخمرة والأفيون

فلا تضجّوا أيها الطيبون

أسقيكم البكاء والأنين

ناموا على محاجرى

يا أيها الموتى الأعزاء،

ويا درارى العيون

ماذا تقولون وتشغبون؟

ماذا تحدثون؟

يا ايها الموتى المعذبون

وفى موضع آخر ينتقل المتحدث للحديث عن جثة أخرى تشارك سابقتها حمل نكهة القهر، لكنها هذه المرة جثة الكهل الذى نهل من الحكمة:

وأنت يا جامدة الأحداق كالنجوم

يسيل من أشداقك الكلام أبيضا ومملحا

كالزبد المسوم

أنت ألم أدفنك أمس

(كانت لكهل أشيب حكيم

ومات إذ ساموه أن يغترف الحكمة بالمقلوب

إذ أنها تدحرجت من ساقه، لبطنه،

لرأسه، كالخوف، كالعطن)

نامى، أيا صديقتى المعذّبه

بدائلك الأليم

واستفرغى حكمتهم فى ثوبك القديم

فالقهر هو السر وراء الزيف والنفاق اللذين يصبغان هذا الواقع واللذين يسممان أفواهنا ولا يفارقانا حتى الموت !! والخوف يدفع الحكمة إلى الوقوف على رأسها.

ثانياً : المزاوجة بين الواقع القائم و الواقع الأصلى [الممكن]

غالباً ما يلجأ شاعرنا صلاح عبد الصبور إلى المزاوجة بين الواقع القائم الذى يرفضه والواقع الممكن الذى ينشده من أجل توصيل منظوره الخاص وتحقيق أكبر الأثر فى نفس المتلقّى، وذلك عن طريق المفارقة القائمة بين الحالين.

وهو يقول فى مطلع قصيدة "فصول منتزعة" حين يتباكى على الواقع الأصلى المفقود:

أبكى جوهرة،

سيدة الجوهر،

الجوهرة الفرد

كانت تلمع فى مقبض سيف سحرى معمد

عُلق رصدا فى باب الشرق الموصد

من يُدم النظر إليها، يرتد،

اليه النظر المحسور، ويهوى فى قاع النوم المسحور

حتى أجل الآجال

قد يُمسخ حجرا، أو فى موضعه يجمد[١٦]

فشاعرنا إذن يتباكى على ذاك الواقع الأصلى المفقود والذى يراه عالما سحريا كان يضئ بنوره الشرق الذى كانت له - يوما - الغلبة فوق الآخرين؛ عندما لم يكونوا سوى أمساخ أو حجارة. وهو المعنى نفسه الذى سبق الإشارة إليه فى قصيدة أمل دنقل "الخيول" حيث يقول: استدارت إلى الغرب مزولة الوقت.

وينتقل المتحدث بعد ذلك إلى الواقع القائم الذى يمثل سقوط الواقع الأصلى:

جاء الزمن الوغد

صدئ الغمد

وتشقّق جلد المقبض ثم تخدّد

سقطت جوهرتى بين حذاء الجندى الأبيض

وحذاء الجندى الأسود

علقت طينا من أحذية الجند

فقدت رونقها

فقدت ما طُلسم فيها من سحر مفرد

ثم يعود شاعرنا للتباكى على الواقع الأصلى ويزاوج بينه والواقع القائم:

آه، يا وطنى

أبكى برجاً عريان الصدر المفتوح

الشمس .. الوشم الذهبى على المتن الصخرى

والقمر على مفرقه العالى

ديك الريح

إيه يا زمن التبريح

البرج تهاوى فى مستنقعك الملحى

ساخت فى الأوشال الدبقه

قائمتا البرج المجروح

فالبرج، والشمس، والقمر، مفردات ترمز إلى **السمو والرفعة** وهي من سمات الواقع الأصلي، تهاوت كلها في ظل الواقع القائم (زمن التبريح) وغمرتها الأوحال.

يواصل الشاعر بكاءه حول الوطن ويناديه ويكرّر نداءاته في كل مقطع. وهو النداء الذي ينفي تهمة الغناء الرومانسي عن المونولوج فهو غناء درامي - إذا صح التعبير - يحمل داخله المنظور الخاص للشاعر:

آه، يا وطني

أبكي قصراً أسطورياً من جلوة ألوان

تُغزل حين تمد إليها الشمس المعطاء

حاجتها من خيط النور الوضّاء

جلوة ألوان أخرى،

تتولّد منها ألوان، تمسح زرقتها،

أو خضرتها أو دكنتها في صدر مرايا

مائلة في وجه مرايا

يتجدّد إيقاع الألوان على إيقاع الموسيقى ..

الموسيقى تتولّد من طرقات الأنسام على بلور الشرفات

الشرفات .. الزهريات

يتبعثر فيها الورد النابت من طين الأرض المسكيّه

عطرا مختلطا منسجما، كالإيقاع

جاء الزمن المنحط، فحط على القصر الأجلاف

جعلوه مخزن منهوبات، مبغى ، ماخوره

فرّت من أبهاء القصر الأسطوره

آه، يا وطني

الشاعر هنا يتباكى على الواقع الأصلي الذي كان يحمل صفات **السمو والرفعة والجمال**، تلك الصفات التي نتبينها وراء غلالة من الاستعارات؛ حيث القصر

المغزول من ألوان وهبتها له الشمس تتوالد في شكل لانهائي من خلال المرايا المتقابلة، ويصاحب ذلك التوالد اللوني توالد موسيقى تردده أرجاء القصر: (الطرقات - الشرفات - الزهريات ...الخ) وحتى الأرض تفوح منها رائحة المسك. لكن لا يلبث كل ذلك أن يتلاشى بحلول الواقع القائم الذى يتبدى فى الانحطاط، والجلافة، والنهب، والبغاء، وهى تجليّات لسمة **الزيف** التى يرصدها الشاعر لهذا الواقع والتى يتبخر بسببها الواقع الأصلى (الأسطورة).

ويستطرد المتحدث فى التباكى على ذلك الواقع البطولى:

أبكى مهرا وثّابا مشدودا فى درب المعراج إلى الله

مهرا بجناحين، الريش من الفضة

والوشى، اللؤلؤ والياقوت

مهرا يصهل ويحمحم

يتنظّر فارسه المعلم

ايه، يا زمن الأنذال

جاء الدجّال ..

الدجّالان، العشرة دجّالين، المائة، المائتان

نزعوا الريش، وسلبوا ياقوت الوشى

واقترعوا،

ثم اقتسموا جوهر عينيه اللؤلؤتين

. . . .

آه، يا وطنى

فى هذا المقطع يضيف الشاعر لصفات الواقع الأصلى صفة **القوّة والفعل** المتمثلة فى المهر الوثّاب، الذى يعمد الشاعر إلى التأكيد على أنه يصهل ويحمحم.

والقوة تستند إلى الحق فطريق ذلك المهر هو الطريق إلى الله (الحق). لكن لا يلبث أن يأتى الواقع القائم بصفاته المتمثلة فى النذالة والدجل (الزيف)، ليحيط بذلك الواقع الأصلى ويسلبه جزءاً فجزءاً من أيدينا.

وفى قصيدة "أقول لكم" يقوم الشاعر بتلك المزاوجة بين الواقعين الممكن والقائم ولكن فى انسيابية تخلو من المباشرة، يتنقل فيها المتحدث بين الواقعين دون أن نحس وقعا لذلك الانتقال.

يقسّم الشاعر القصيدة إلى عدة مقاطع يبدأها بالمقطع الأول الذى أعطى له الشاعر عنوانا فرعيا هو" من أنا":

سأحكى حكمتى للناس، للأصحاب، للتاريخ، إن أذنت

مسامعه الجليلة لى، فإن طابت وإن حسُنت

سيفرح قلبى المملوء بالحب، يطيب القلب

إذا ما أغفت الكلمات فى الأسماع هانئةً

منداةً بعطر الحب

إذا ما صادفت كلماتنا -الشعراء- شعرا فى مسامعكم

إذا ما قال قائلكم

وراء الكلمة المهموسة الترجيع قلب عاش

وإنسان أحب، ووجه غانية، وكأس مر

وحفنة بر

وسعى فى فجاج الأرض يا أصحاب[٢٠]

يخبرنا المتحدث بلسان الشاعر أنه سيحكى لنا حكمته كى يصل إلى بغيته وهى أن ننصت لكلماته بأسماع يملؤها **الحب**؛ الصفة الرئيسية التى يراها الشاعر للواقع الممكن – والتى نجد لها أصداءً فى معظم المونولوجات الدرامية للشاعر – وهى تمهيد لما يطلبه المتحدث من سامعيه أن يغفروا له ما يزعمه من ذنوب اقترفها فى الواقع القائم، لا نلبث أن نتعرّف فيها ما يجرى فى حياتنا اليومية من **تدوير**

للكلمات، وبسط الملتف منها، وتنغيم الزمن الموحش. وكلها صور لصفة الزيف التى يتسم بها هذا الواقع:

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستغتفرون لى التقصير عن سبق إلى تعبير

وعن تدوير ما يمتد فى الدنيا إلى كلمات

وعن بسط الذى يلتف فى نفسى إلى كلمات

وعن تنغيم هذا الزمن الموحش موسيقى

وعن وحشة موسيقى السماء بقلبى الموحش

والبيت الأخير حول **تنغيم ذلك الزمن الموحش** هو مركز القصيدة، وهو يلخّص وجهة نظر المتحدث التى يؤكّدها المقطع الذى يصف فيه نفسه بأنه رجل عادى – مثلنا – تعذّب كى يحتال للمعنى من أجل أن يُسمع صوته فى مجتمع الأصوات (الواقع القائم) وجعل من جسده قاعدة بنى الناس أحلامهم فوقها، هذه الأحلام التى تدور حول الواقع الممكن.

ونتعرّف تلك الأحلام فى المقطع الثاني وعنوانه "الحب" من خلال ما يسوقه المتحدث من تصوير للواقع (القائم) الذى يحياه والعالم (الممكن) الذى يخفق به قلبه حين يقول:

ولما صار خفق الحب فى قلبى هو السلوى

لأيام بلا طعم، وأشباح بلا صورة

وأمنية مجنّحة بجوف النفس مكسورة

فالواقع القائم ينزع عن الأيام أى قيمة ونستحيل من خلاله أشباحا فاقدة الصورة، كسيرة النفس.

ثم لا يلبث المتحدث أن يصوّر العالم الذى يفتقده فى شطر آخر:

ولكنى إنسان فقير الجيب والفطنة

ومثل الناس أبحث عن طعامى فى فجاج الأرض

وعن كوخ وإنسان ليستر ما تعرّيت

ورغم أن هذا الفقد يبدو أنه يتعلّق بأشياء مادية تمسح ذاك الفقر عن المتحدث، لكنه يواجه هذا الفقد بالغناء الى الحبيبة؛ ذلك الغناء الذى يستقطره من الضلوع ومن خلاله أيضا يكمل المتحدث سرد ملامح عالمه المفقود (الواقع الممكن):

وأن الحب ...

عندما يصبح إنسان حقيقة

عندما يبحث فى ظل العيون السود عن عين صديقة

ويراها ...

عندما يحلم بالأطفال والنزهة فى إصباح جمعة

عندما تُمزج فى عينيه أشواق ودمعة

عندما يشرع إنسان لإنسان جناحه

ويناغيه دلالا وسماحه

عندما يصبح ما مر من الأيام محوا

لم يكن حينا حياة القلب

عندما يصبح كل اللفظ لغوا

غير لفظ الحب ...

وكما نتبيّن ملامح العالم الذى ينشده المتحدث من خلال ما يصرّح به، نتعرّف تلك الملامح عن طريق ما يخفيه ويشوهه:

رووا يا صحبى الأحرار فيما حدثوا من قال

بأن الطفل يولد مثل نسم الريح

وحين يدب فوق الأرض تثقل ساقه الأغلال

يقيده إلى الدنيا تراب شمه الأجداد

وغطوا أنفهم فيه ...

ويملك من فضاء الأرض ما تمتد ساقاه

وما تمسك يمناه

ويجهد، ثم لا يستطيع أن يجتاز ماضيه

فهم يقولون أن الإنسان ولد حرا وأن الأغلال تثقله، لكنه يسرى فى دمه تراث الأجداد ويملك ما وسع من فضاء الأرض. والمتحدث لا يقنع بما يقال لنا فهو يرى فى القيد حرّية وفى النسيم الطليق أسرا وأن الحر هو من تثقله القيود. لكنه لا يعبأ بما يملأ الأرض من أحزان وآمال؛ فالواقع القائم يمتزج بالحلم الممكن:

ولكنى أقول لكم بأن القيد حرية

وأن النسم مأسور – ولا يدرى – بإطلاقه

وأن الحر من يمشى ثقيلا فوق ظهر الأرض

ويحفر بطن ساقيه على وجه الثرى الجدب

وينهض رغم ما ينداح فى الأعراق والقلب

من الأحزان والأشواق والآمال والحب

ويعود المتحدث للحديث عما قيل لنا عن الواقع الأصلى وكيف يداهمه الواقع الممكن. وعلينا أن نعد لتلك المداهمة:

وقيل لكم :

بأن حياتكم جسر، وأن بقاءكم مسطور

خطىً تُخطى بميقات إلى دار ببابين

نطوف بها كومض شعاعة العين

وأن العاقل المبرور من يحيا بلا زاد

ليجمع ذات رحلته

لأن وراء هذى الدار فيما قد رواه الناس

شطوطاً طاميات موجها ديجور

ولولا سيف نور شق ظلماها

وملاحٌ على مركب

يقول لمن أحث الخطو فى دهليزها . . .

اركب !

ولولا ومض مصباح يلوح لمقلة الملاح

لضل الركب فى التيه سنين مئين

الحياة مِعبر إلى الواقع الممكن، لا يجدر بالعاقل منا أن يحياها كأنه يعيش أبدا، بل عليه أن يتزوّد لذلك الحلم ولرحلته عبر الظلمة، فسيف النور مقبل لا محالة.

لكن المتحدث لا يلبث أن يغيّر من نغمة صوته حين يقول :

أقول لكم بأن الزيف قد يقتات بالفطنة

وسقط القول قد يعلو بأجنحة من الترديد

أقول لكم بأن الكون ما كانا

وما ندرى بأن سيكون

وأن الليل والصبح قصارانا

ورحلة شط دنيانا

هنا نشعر أننا إزاء صوت آخر للمتحدث لا يخفى عنا ما يريد أن ينقله كما يفعل الصوت الذى سبقه. فالشاعر هنا يصف لنا على لسان المتحدث – فى أسلوب تقريرى – سر شيوع الزيف وازدياده فى الواقع القائم. لكن الحقيقة لا تكمن فيما هو كائن فقط – أى فى الواقع القائم الذى يرمز له بالليل – لكنها تتجلّى أيضا فيما سيكون – أى فى الواقع الممكن الذى يُرمز له بالصبح – والحياة ليست سوى رحلة بين هذين الواقعين.

وينتقل المتحدث كى يحدثنا عن الموتى "بقايانا"، وهم رمز لذلك الواقع القائم، الذى عليه أن يمضى وعلينا ألا نُستغرق فى حقيقة ذاك الموت كثيرا وإلا شغلنا ذلك عن الحلم بالواقع الممكن:

قضى ! قضى !

وعن ديارنا مضى

لو عاش كان سيدا

يحمى الحمى المسودا

لكنه انتفضا

ذات مساء مظلم ، وصعدا

أنفاسه وقضقضا

وانشرخت قارورة طلسمها ما رصدا

وعن سرير أمه وأخته صعدا

إلى السما ركضا

وأنت يا أم تنوحين سدى

إنها ليست بكائية كما تتبدى، لكنها وصيّة فى شكل مفارقة؛ فمن مات عبدا فى الواقع القائم المتردى، كان بإمكانه – فى الواقع الممكن – أن يصبح سيدا يزود عن رفاقه. وهذا الطلسم الكامن داخله – الذى يحمل بذرة التغيير – ظل مرصودا للآتين، الذين عليهم أن يعوا الدرس ولا ينوحون سدى.

ويستطرد المتحدث فى الحديث عن "بقايانا" واللفظة دالة إذ تتضمن انتماءنا لهذه البقايا والأمل فى أن يصبح الكل أفضل حالا من ذلك:

قضت ! قضت !

وعن ديارنا مضت

من بعد ما تكوّر النهد

وبرعمت عليه وردة، وسال شهد

وازدحم الوفد من الخطاب والأحباب فى رحاب . . .

دارها، وحين طار نعيها استدار

خطابها وأهلها إلى الجدار

لينجروا من الصخور مركبا

يمخر بالشهد وبالورد وبالصبا

من بعد أن صارت . . . هبا

مربعاتٍ مستطيلاتٍ من الهبا . . .

والصورة الثانية للموت لا تتطابق مع الأولى، فمن مضت كادت أن تكون أهلا لحمل العبء ولهذا اقتدى بها خطابها فلم يُستغرقوا فى الحزن، بل صنعوا مركبا يعبرون به هذا الواقع إلى الواقع الآخر، الذى ذاقت من عبيره.

قضى ! قضى !

وعن ديارنا مضى

من بعد ما اقتنى وشيدا

وخال أن يُخلدا

لم تبق منه غير صورةٍ على الجدار

وغصن صبار على الجدار

وقال قائل فصيح فوق قبره . . .

ودمعه مدرار

كان هلالا ومضا

ثم قميراً صعدا

وصار بدراً فى السما توسطا

ثم هوى فى أخريات العمر ، فى الأسحار

إلى عروق السماء ركضا

وأنتم يا صبية الراحل تبكون سدى

والصورة الثالثة للموت أيضا تخالف كلا من الأولى والثانية. وهى وإن بدت تقليدية فى فلسفتها، إلا أنها أيضا تسهم فى توصيل ما يريد المتحدث أن يقول.

فمن قضى هو صورة لمن علا شأوه فى الواقع القائم بشروطه، لكن المهم أن هذا النموذج أيضا لن يُكتب له البقاء، ويوصينا المتحدث ألا نسكب دمعا عليه.[1]

وفى المقاطع الثلاثة غنائية تخالف النسيج الذى صيغت فيه القصيدة، فهنا اهتمام لا تخطئه الأذن بالرّوى المتتالى:[1]

قضى – مضى – سيدا – المسودا – انتفضا – صعدا – قضقضا – رصدا – صعدا – ركضا – سدى ..... وهكذا إلى أن تخف حدة الرّوِىّ فى المقطع التالى بيد أن آثاره تبقى:

قضت – مضت – النهد – شهد – الخطاب – الأحباب – رحاب – استدار – الجدار – مركبا – بالصبا – هبا – الهبا – قضى – مضى– شيدا – يخلدا – الجدار – الحجار – مدرار – ومضا – صعدا – توسطا – ركضا – سدى.

وهذا الحشد الصوتى يكتسب معناه من التراكم داخل السياق العام للقصيدة، والسياق الخاص بالمقطع. وبهذا تكتسى القصيدة ثوبا جديدا من الإيقاع، حين تتحول إلى الغنائية التى نتعرّف فيها صوتا جديدا للمتحدث. وهى غنائية تكاد توهمنا أن الواقع القائم قدر لا فكاك منه، لكن المغنى ما أن يفرغ من غنائه حتى يخبرنا بسر هذا الغناء عن الموتى الذى يشبه فى التراث المصرى (التعديد)، لكنه يحمل معنى آخر مخالف يبشّر فيه المتحدث بالواقع الممكن، حيث يقول الشاعر فى ختام المقطع الثالث:

وقفت أمامكم بالسوق كى أحيا، وأحييكم
لا أبكى وأبكيكم
وما غنّيت بالموتى لأصنع من جماجمهم
عمامة وعظ
فلو عاش الذى ماتا
فأين يعيش من وُلدا ؟

وهكذا يخشى المتحدث ألا نعى الدرس، فلا يصبر على قراءتنا ما بين السطور، لكنه يؤكد انه لا يبكى الواقع القائم، فهذا يعنى أنه يقطع الطريق على الواقع الممكن (الوليد):

أقول لكم بأن الموت مقدورٌ وذلك حق
ولكن ليس هذا الموت حتف الأنف

تعالوا خيروا الأجيال أن تختار ما تصنع

لكى توسع

لمن يتبع

فلن تختار غير الموت

وهل من مات لم يترك له رسماً على الجدران

وخطاً فوق ديباجه

وذكرى فى حنايا قلب

وحفنة طينة خصبة

على وجه الفضاء الجدب

وما الإنسان - إن عاش ...

وإن مات - ...

وما الإنسان ؟

وهكذا فالواقع الممكن آتٍ لا محالة، وعلينا أن نؤمن بذلك، فبذوره كامنة فى ذلك الواقع القائم، وعلى الأجيال القادمة أن تتلمّسه فى الرسوم على الجدران وفى الذكرى وفى حفنة خصبة من الطين خلّفها **شهداء الواقع القائم**.

ثم يبدأ المقطع الرابع وعنوانه "الكلمات" حيث يحدثنا من داخل هذا الواقع القائم اليومى الذى يشبه السوق:

وقفت أمامكم بالسوق ، لا ثوبى من الديباج

ولم أتقلّد الشارات ، أو ألتف بالأدراج

ولم تُعتم مثل البرج فوق التل جمجمتى

ولم أُمسك بكفى صولجان الحكم والمقود

وما السوق ببيت أبى ولا المعبد

حديثى محض ألفاظ ، ولا أملك إلاها

أرقرقها لكم نغما ، أجمّلها أفانينا

أرقّشها تلاوينا

وللألفاظ سلطانٌ على الإنسان

وبعد أن يعدّد لنا المتحدث ما للألفاظ من سلطان نجده يحيلنـا إلـى الواقـع الأصلـى حيث الكلمة الحق هى البدء. وهو يرى أن استعادة الواقع (الحق) يحتاج إلى الفعل كما يحتاج إلى الكلمة وأن هذا الفعل يتمثّل فـى أبسط صـور المقاومـة. وهـو أمـر يذكرنا فى التراث الدينى بالدعوة إلى تغيـير المنكـر بـالقلب واللسـان لمـن لا يقـدر على فعل التغيير الكامل. وهو يرى أن الكلمة الحق تماثل الفعل:

ألم يرووا لكم فى السفر أن البدء يوماً كان ...

-جل جلالها- الكلمة

ألم يرووا لكم فى السفر أن الحق قوّال

ولكنى أقول لكم بأن الحق فعّال

أقول لكم:

بأن الفعل والقول جناحان عليّان

وأن القلب إن غمغم

وأن الحلق إن همهم

وأن الريح إن نقلت

فقد فعلت، فقد فعلت ! !

ويرتدى المتحدث فى المقطع الخامس ثوباً آخر، هو ثـوب الصوفـى. ولاعجـب إذ يتخذ الشاعر "القديس" عنواناً لهذا المقطع:

إلى ، إلى ، يا فقراء ، يا مرضى

كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتى

إلى ، إلى ،

لنُطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

بطيش زماننا المراح

نكسّر ، ثم نشكر قلبنا الهادى

ليرسينا على شط اليقين ، فقد أضل العقل مسرانا

إلى ، إلى

أنا طوّفت فى الأوراق سواحا ، شبا قلمى

حصانى ، بعد أن حملت بى الأوهام والغفلة

سنين طوال ، فى بطن اللجاج ، وظلمة المنطق

وكنت إذا أجن الليل ، واستخفى الشجيونا

وحن الصدر للمرفق

وداعبت الخيالات الخليينا

ألوذ بركنى العارى ، بجنب فتيلى المرهق

وأبعث من قبورهم عظاماً نخرةً ورؤوس

لتجلس قرب مائدته، تبث حديثها الصيّاح والمهموس

وإن ملت وطال الصمت، لا تسعى بها أقدام

وإن نثرت سهام الفجر ، تستخفى كما الأوهام

وهنا نلمح بوضوح بعض اختلاف بين هذا المتحدث وسابقه - وإن بدا لنا أن المتحدث واحد - ففى هذا المقطع يدعونا صراحة لنبذ (العقل) المضلّل كى نلوذ بالقلب، وهو منطق الصوفية، لكن القلب هنا يرمز إلى اعلى درجات التعقل وهى الحكمة. وذلك فى مواجهة الأفكار التى يموج بها الواقع القائم ويتم تسريبها إلى العقول دون إعمال الفكر المتأنى فيها. ويحكى لنا كيف تحوّل عن الجدل والمنطق (السائدين) اللذين طوف بهما أمدا، وكيف استقى حكمة الأجيال من حديث الموتى (ضحايا الواقع القائم). فماذا قال له هؤلاء؟

وقالت لى :

بأن النهر ليس النهر ، والإنسان لا الإنسان

وأن حفيف هذا النجم موسيقى

وأن حقيقة الدنيا ثوت فى كهف

وأن حقيقة الدنيا هى الفلسان فوق الكف

وأن الله قد خلق الأنام ، ونام

وأن الله فى مفتاح باب البيت

ولا تسأل غريقا كُب فى بحر على وجهه

لينفخ بطنه عشباً وأصدافاً وأمواها

كذلك كنت

وذات صباح

رأيت حقيقة الدنيا

سمعت النجم والأمواه والأزهار موسيقى

رأيت الله فى قلبى

وهكذا تعلّم من هؤلاء الموتى، أن الله قد حمّل الإنسان الأمانة بعد أن أبت السموات والأرض أن يحملنها. وأن علينا أن نبحث عن الله داخلنا، ثم نمارس الفعل بوصفنا خلفائه، عندها تتكشّف لنا حقيقة هذا الواقع، التى تعنى أننا قد ملكنا البصيرة ورأينا الله. وهو يصف لنا كيف حدث ذلك:

لأنى حينما استيقظت ذات صباح

رميت الكتب للنيران، ثم فتحت شباكى

وفى نفس الضحى الفوّاح

خرجت لأنظر الماشين فى الطرقات ، والساعين للأرزاق

وفى ظل الحدائق أبصرت عيناى أسرابا من العشاق

وفى لحظة

شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس

شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة

شعرت بأننى أصبحت قديسا

وأن رسالتى ....

هى أن أقدسكم

وفتح الشباك هنا إشارة إلى الرغبة فى الوصول إلى النور الذى حجبه الاستغراق فى تداول الأفكار دون تعرّف حقيقة الواقع القائم والبشر الذين يحيون فيه. وهو

موقف مغاير لموقف المتحدث فى المقطع السابق، أو لنقل هى درجة أعلى. حيث ننتقل من مرحلة تقديس الكلمة – كإحدى صور الفعل – إلى تقديس الإنسان المستهدف من هذا الفعل والذى يجنى ثمار هذا التغيير.

وهكذا لا يلتزم المتحدث فى المونولوج الدرامى إطار الشخصية المسرحية ذات البعد الواحد – كما سبق القول – التى تدور فى إطار المنظور العام، لكنه يطرح منظوره الخاص الذى نتعاطف معه وننفعل به فنعيد بواسطته بناء الواقع القائم.

وفى كل من المقاطع الثلاثة الأخيرة يحوم المتحدث حول فكرة واحدة، مفادها أن الإنسان فى الواقع القائم يعيش منفصلا عن أخيه الإنسان. ولا تكتمل إنسانيته إلا من خلال الآخر، كى تعمر مملكته التى أورثها له الخالق بالحب. ففى المقطع السادس وعنوانه "السوق والسوقة" نتعرف مفهوما جديدا للسوقة؛ فهم من لا يدفئهم زحام السوق. والسوق هو ساحة لقاء، علينا أن نتخير منها ما يجمع قلوبنا، حيث يعتنق الحب والفكر والرؤى، حين يعتنق الإنسان بالإنسان:

هنا فى السوق، يا أصحاب،

يحيا الحب والتذكار

وتولد فى ظلام عظامنا ...

النزعات والأفكار

وتمتد الرقاب .. ترى ...

وتومض فى الزحام عيون

وتعتنق الجفون جفون

ونحن، وإن غشينا السوق وامتزجت روائحنا بريح الأرض

فما التفّت عليه ثيابنا طهرٌ وأقداس

وأعرف بعضهم يضنيه أن يغشى زحام السوق

ولكن هم ... من السوقه

وفى المقطع السابع بعنوان "موت الإنسان" لا تكتمل إنسانية الإنسان، إلا حين يدرك أن عليه أن يحب الأرض بمن عليها التى أورثها الله له ولإخوانه من الضعفاء – فى القرآن الكريم **"وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِى الأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُم الْوَارِثِينَ"** [٢١] – وذلك بدلا من الموت الذى يحياه فى الواقع القائم:

ألا ما أشرف الإنسان حين يحس ثقل التاج فى رأسه

وحين يحس أن الشمس فى فوديه لؤلؤتان

وحفنة أنجم نُثرت على ترسه

وأن عليه ثوب الملك سربالا

وأن الله أورثه بساط الأرض

يشم شذى حفيف النسم أميالا وأميالا

ويعتنق الوجود بحب ملاك لما ملكا

ألا ما أشرف الإنسان حين يشم فى الإنسان

ريح الود والألفه

ألا ما أشرف الإنسان حين يرى بعينى إلفه الإنسان

ما يخفى من اللهفه

إلى إنسان

ألا ما أتعس الإنسان حين يموت فى أعماقه الإنسان

لكن الشاعر يضيف إلى ذلك أن هذا الرباط الإنسانى لا يتحقّق ما لم يصاحبه الفعل الإنسانى والتغيير المتمثّل هنا فى حرث الأرض وتقليبها:

ألا ما أجمل الإنسان حين يجوس فى أرضه

يقلّب جدبها فى الخصب جذلانا

وحين يشق بالمحراث مملكته

أخاديدا ووديانا

ويؤكّد لنا الشاعر هذا المعنى حول ضرورة مصاحبة الفعل الإنسانى لتغيير هذا الواقع الحزين، فى مقطع من قصيدة "ذلك المساء" حيث يقول:

فى ذلك المساء

كنت حزيناً مرهقاً فى ذلك المساء

لعلكم لا تعرفون الحزن يا سادتى الفرسان

(وإن عرفتموه، فهو ليس حزنى)

حزنى لا تطفئه الخمر ولا المياه

حزنى لا تطرده الصلاه

قافلة موسوقة بالموت فى الغرار،

والأشباح فى الجرار، والندم

على وحدى أن أقودها إذا دعى النفير

نفير نصف الليل

أهوى ممزّقا على أخلاف نوقها

إلى مغاور النسيان والعدم

قافلة موسوقة بالموت والنشور

على وحدى أن أجرها من كهفها المقبور

أقودها ثانيةً على حبال الشمس

حتى أوافى غدها المقدور[٢٢]

وهكذا نجد أن قدرنا أن نقود القافلة من الكهف المظلم (الواقع القائم) إلى نور الشمس الذى يعلن قدوم الغد المنتظر (الواقع الممكن).

ويواصل الشاعر فكرته – حول اكتمال الإنسانية من خلال الجماعة – فى المقطع الأخير من قصيدة "أقول لكم" بعنوان **أجافيكم لأعرفكم** حيث يقول بلسان المتحدث:

أنا شاعر....

ولكن لى بظهر السوق أصحاب أخلاء

وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقونى

تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى

على أنى سأرجع فى ظلام الليل حين يُفض سامركم

وحين يغور نجم الشرق فى بيت السما الأزرق

إلى بيتى

لأرقد فى سماواتى

وحيدا . . . فى سماواتى

وأحلم بالرجوع إليكمُ طلقا وممتلئا

بأنغامى . . . وأبياتى

أجافيكم لأعرفكم (٢٣)

والمتحدث هنا يهتم بأن يفصح عن هويته، فهو لا ينتمى إلى هذا الواقع القائم المتمثّل فى السوق، فهو شاعر ورفاقه أيضا لا ينتمون لهذا الواقع، والانتماء هنا يعني الإيمان والتسليم. وفى المقابل يحادث الشاعر أبناء هذا الواقع برغبته فى التباعد عنهم والاختلاء بنفسه وتدبّر أمر هذا الواقع حتى يصل فى النهاية إلى ان يزيد من ارتباطه بهم، ذلك الرباط الإنسانى الذى لا انفصام له.

ونجد أصداءً للمعنى نفسه **(الارتباط الإنسانى)** فى قصيدة **فصول منتزعة** من ديوان "شجر الليل". لكن هذا الارتباط يتسع ليغمر الكون من شرقه إلى غربه. فبعد أن يواجه المتحدث سادته من القواليين حول الزيف الذى اكتسى به الواقع القائم، يطلب منهم أن يلتقى رفاقه الشعراء الذين يتغنّون بالواقع الممكن:

لكنى أبغى منكم شيئا

أبغى أن أجلس جنب صديقى "أوبرستاد"

(من أوسلو بالنرويج، ويكتب شعراً يتردد فيه حرف الخاء

كثيرا)

أو جنب صديقى ايفتوشنكو

(من موسكو.. كان هنا ضيفاً منذ سنين)

أو جنب صديقى براهنى

(من ايران)

أبغى أن أجلس جنب صحابى الشعراء

من شتى البلدان

وأنا لست بخجلان

أبغى أن أتحدث، أتلاعب باللفظ الجذلان

عن وهج الشمس على النيل،

ووهج الأضواء الليلى على الشطآن

عن لعب الحب بقلب الفتيات السمراوات

كما تلعب ريح هينة بحقول الأرز الخضراء

أبغى أن أتحدث، آخذ طرف الخيط

إذ يتحدث أوبرستاد

عن غابات النرويج، وهذا الطقس العصرى

أن يتلاقى العشاق على الأرض المبلوله

أو يتحدث براهنى

عن وهج الأنوار بميدان الفردوسى

والأركان المظلمة المفضية إلى الميدان

أو يتحدث ايفتو شنكو

عن سفن العشاق على الفولجا

أبغى أيضا أن تصبح عينى أكثر جرأه

لا أشعر أنى أوشك أن أهوى فى لجة

حين أقارع أحدهم الحجة بالحجة

أخشى أن يطلَق فى وجهى فجأة

تاريخ اليوم الملعون

أبغى أيضا ألا أصبح كالمسجون

ألا أصبح مضطرا

حتى لا تفجأنى

السكين

أن تصبح كلماتى

عما قبل العام السابع والستين[٢٤]

هنا ينزع الشاعر قناع المتحدث ليوهمنا أن من يتحدث هو نفسه. ويورد لنا رغبته فى لقاء أصدقائه من الشعراء من مختلف البلدان، كى يحلم معهم بتغيير هذا الواقع القائم، الذى يكاد يطبق فوقه كلما لاح لذاكرته.

وفى مقطع آخر من القصيدة نفسها يعدّد لنا الشاعر صفات الواقع الممكن الذى ينشده، والتى تغنّى بها رفاقه الشعراء؛ **الحرية والعدل والحب والعزة والصدق:**

يسألنى بول ايلوار

عن معنى الكلمه

"الحريه"

يسألنى برت بريخت

عن معنى الكلمه

"العدل"

يسألنى دانتى اليجيرى

عن معنى الكلمه

"الحب"

يسألنى المتنبى

عن معنى الكلمه

"العزّه"

يسألنى شيخى الأعمى

عن معنى الكلمه

"الصدق"

وبعد أن يسبح الشاعر بين رفاقه في أحلامه عـن الواقـع الممكـن، يفيـق ليجـد هـذا الواقع القائم مطبقا بقدمه السوداء فوقه يريد أن يسلبه لسانه:

تتزاحم أسئلتهم حولى، لا أملك ردا

استعطفهم، وأنام

حين يهل الصبح،

أشرد فى الطرقات، الشمس، الأيام

تسألنى القدم السوداء

عن معنى الكلمة

"الصمت"

هنا أيضا نلمح نوعا من توارد الخواطر مع الشاعر أمل دنقل ، حول فكرة إطبـاق الواقـع القـائم علـى الحلـم بـالواقع الممكـن حيـن يقـول فـى مقطـع مـن قصيـدة **مـن مذكرات المتنبى** من ديوان "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة":

فى الليل؛ فى حضرة كافور؛ أصابنى السأم

فى جلستى نمت . . ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون : سيف الدولة.

وأنت شمس تختفى فى هالة الغبار عند الجولة

ممتطيا جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهلكا

تصرخ فى وجه الروم

بصيحة الحرب، فتسقط العيون فى الحلقوم !

تخوض لا تبقى لهم إلى النجاة مسلكا

تهوى، فلا غير الدماء والبكا

ثم تعود باسما . . ومنهكا

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكننى حين صحوت :

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهْوا

يقص فى ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه فى غمده يأكله الصدأ ! [٢٥]

هكذا يتقاطع منظورا الشاعرين؛ فبينما يحلم صلاح عبد الصبور أن يرقد فى سماواته وان يرجع طلقا وممتلئا بأنغامه وأبياته، وأن يلتقى رفاقه الشعراء يحادثهم عن الحريّة والعزّة والعدل ، نجد شاعرنا الآخر أمل دنقل يلجأ فى حلمه إلى سيف الدولة يلتمس لديه العزّة والعدل والحريّة أيضا، لكن كلا الشاعرين يصحوان من غفوتهما ليصطدمان بالواقع الأسود الرخو الذى يأكله الصدأ.

. . . . .

ونحاول – فيما يلي من هذا الفصل – الاقتراب من نفس المفهوم؛ وأقصد به المنظور الخاص للشاعر، لكننا هذه المرة نسلك طريقا آخر، يقترب من مفهوم **إليوت** عن المنظور الخاص – السابق الإشارة إليه – ونتتبع فى هذا الطريق خيوط الصراع الدرامى فى القصيدة كى نتعرّف أطرافه، بافتراض أن المنظور الخاص للشاعر ليس إلا **الحل** الذى يراه المتحدث – باعتباره شخصية درامية – **للصراع الدرامى**. بيد أن هذا الحل لا يكون هو الحل النهائى للصراع – كما أشار إليوت – لكنه الحل الذى يراه الشاعر من منظوره الخاص.

ونبدأ تطبيق هذا الأسلوب على إحدى قصائد الشاعر أمل دنقل لنتعرّف منظوره الخاص من خلال تحليل الصراع الدرامى وأطرافه. وهى قصيدة "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة"، التى تعد نموذجاً للمونولوج الدرامى.

يستحضر الشاعر الشخصية التاريخية "زرقاء اليمامة" للتعبير من خلال محاورتها عن رؤيته تجاه المحنة التى يمر بها الوطن ، وهو حوار بين شخصية درامية تحمل صوت الشاعر والشخصية الخيالية المتمثلة فى زرقاء اليمامة، التى تشارك

فى الحوار بالصمت. **والصمت** هنا صمت درامى، بمعنـى أنـه يجسّد مرحلـة مـن مراحل الحدث الدرامى، يجاوزها الشاعر طلبا لمرحلة أكثر ايجابية هى **القول**، ثم يجاوزها مرة أخرى طلبا للحل الذى يراه للصراع الدرامى.

أسأل يا زرقاء ..

عن فمك الياقوت عن ، نبوءة العذراء[٢٦]

• وتتصاعد نبرة **السؤال** مع تصاعد الحدث الدرامى وتطوّره ويتحوّل إلى **الطلب:**

لا تسكتى .. فقد سكت سنة فسنة ..

لكى أنال فضلة الأمان

إلى أن يصبح الطلب أمرا صريحا بالكلام:

تكلمى بالله .. باللعنة .. بالشيطان

وبعد أن يوهمنا الشاعر أن (القول) هو الحل الذى ينشده للصراع ، نكتشف – فـى النهاية أن حل الصـراع لا يكمـن فـى مجـاوزة الصمـت إلـى القـول – الـذى يمثّـل الوعى – بل فى مجاوزة الوعى إلى (الفعل).

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

وهذا ما نستنتجه بطريقة غير مباشـرة دون أن يصـرّح بـه الشـاعر، وهـو مـا تـم الإشارة اليه سـابقا – فـى الفصـل الأول – فـى معـرض المقارنـة بيـن المونولـوج الدرامى والمناجاة؛ حيث نتفهّم وجهة نظر المتحدث – فـى المونولـوج الدرامـى – ليس من خلال وصفها، كما يحدث فى المناجاة، ولكن بطريقة غير مباشـرة، بـأن نرى ما يراه أثناء حكمنا على ما يقوم به من تحديـد أو حتـى تشـويه **Distortion** مـا يراه . والنتيجة أننا نتفهم أكثر، أو على الأقـل نتفهّم شـيئا آخـر خـلاف مـا يفهمـه المتحدث. وينتقل المعنى عن طريق ما يظهره المتحدث، بالقدر نفسـه الـذى ينتقـل به عن طريق ما يخفيه ويشوهه.

ولكى يؤكّد الشاعر أن (الفعل) هو الحل الذى ينشده يصور لنا فى ختام القصيدة المصير المظلم للزرقاء، من خلال المفارقة والمشابهة بين الواقع الساكن وذلك المصير.

ها أنت يا زرقاء .. وحيدة عمياء

وما تزال أغنيات الحب .. والأضواء

والعربات الفارهات .. والأزياء

فأين أخفى وجهى المشوها

كى لا أعكّر الصفاء .. الأبله .. المموها

فى أعين الرجال والنساء

والألفاظ المختارة هنا توحى بالمفارقة والمشابهة فى آن واحد، كالجناس بين كلمتى المشوّها والمموّها، على الرغم من اختلاف معناهما المادى والحسى، فالتشويه هنا فعل واقع، فى حين أن التمويه حالة طارئة ومصطنعة، لكن إضافتها للبلاهة تجعل التمويه – الذى يحدث بغرض إخفاء التشويه – دون جدوى.

وبالعودة إلى بداية القصيدة، نجد الشاعر قد اختار توقيتاً للبداية عقب تمام الحدث الدرامى مباشرة، أى فى أثناء لحظة التبصّر، مستخدما ألفاظاً موحية وغنيّة بالحركة بغرض تحديد ملامح الحدث.

أيتها العرافة المقدسة ..

جئت إليك .. مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف فى معاطف القتلى ، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء

ويبدأ المتحدث بعد ذّلك فى طرح بعض التساؤلات التى تسهم فى كشف ماهيّة الحدث وتحديد أبعاد الصراع.

أسأل يا زرقاء ..

عن فمك الياقوت .. عن نبوءة العذراء

عن ساعدى المقطوع .. وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة

وبغض النظر عن جمال التماثل التشكيلى بين الساعد المدلى، والراية المنكّسة، إلا أن قطع الساعد – رمز القوة – لا يترك بديلا عن التشبث والمقاومة؛ وهو – من ثم – يوحى بالحل المتمثل فى (الفعل).

عن صور الأطفال فى الخوذات .. ملقاة على الصحراء

والأطفال هنا رمز لمستقبل الوطن الضائع الشريد. وكل من ماتوا فى الوقت نفسه هم أطفال لا يدركون الهدف من موتهم.

عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء ..

فيثقب الرصاص رأسه .. فى لحظة الملامسة

يختار المتحدث أن يعبر عن التجربة العادية المتمثّلة فى موت رفيق الحرب فجأة، من خلال مفارقة درامية؛ فلحظة الموت هى نفسها اللحظة التى يطلب فيها الجندى الحياة، ثم لا يرتوى إلا من الرمال والدماء.

عن الفم المحشو بالرمال والدماء !!

وهى إشارة إلى أن القتل تم من الخلف، دون مواجهة أو اختيار.

ثم ينتقل المتحدث – فيما يشبه القطع السينمائى – من وصف الحدث الدرامى فى تطوّره، إلى مجاوزته وبيان آثاره؛ وهو انتقال يتيح لنا الربط بين مراحل الحدث واستشراف الحل الذى يراه الشاعر للصراع.

أسأل يا زرقاء ..

عن وقفتى العزلاء بين السيف .. والجدار !

عن صرخة المرأة بين السبى . والفرار ؟

ويتصاعد السؤال إلى أن يصل المتحدث إلى حد إدانة نفسه، إذ يشارك فى رد الفعل السلبى تجاه الحدث حتى يستسلم للموت.

لا تغمضى عينيك ، فالجرذان ..

تلعق من دمى حساءها ..ولا أردها !

ويسترسل فى التعبير عن حالة الهروب باستخدام ألفاظ (درامية) غنية بالحركة:

اختبائى – احتمائى – الصحيفة التى أشدها (لستر العورة)

وحتى الصورة الجميلة للطفلة، لا تثير فينا شيئا سوى أنها تذكرّنا بالحدث وتؤكّد المفارقة بين الحياة – المتجسّدة فى الطفلة – والموت.

وحين مات عطشا فى الصحراء المشمسة..

رطّب باسمك الشفاه اليابسة ..

وارتخت العينان !

ويخشى المتحدث أن يشغلنا استغراقنا فى أحضان الموت الرومانسى ! عما يريد أن ينقل إلينا من وجهة نظر، فلا يلبث أن يوقظنا بصرخته الاستنكارية:

فأين أخفى وجهى المتهم المدان ؟

وبعد أن حقق مرامه، يرجع سيرته الأولى، مؤكداً – ثانيةً – التماثل بين الأطفال والقتلى:

والضحكة الطروب · ضحكته ..

والوجه .. والغمارتان ! ؟

ثم يبدأ المتحدث فى كشف أبعاد الصراع الدرامى وأطرافه، من خلال الارتداد إلى الماضى (فلاش باك) وارتداء قناع شخصية أخرى. حيث تمتزج الأزمنة وتتشابه التجارب التاريخية؛ فأطراف الصراع واحدة لم تتغير على مر الزمن!؟

ظللت فى عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها ..

أرد نوقها ..

أنام فى حظائر النسيان

وهكذا تتعدد الأصوات فى المونولوج الدرامى ويحدث ذلك الانتقال والتحوّل الفجائى لشخصية المتحدث، الذى لا نجد مثيلا له فى الأنواع الأخرى من المونولوج كالمناجاة، التى تلتزم أبعاد الشخصية الدرامية والمنظور العام.

ويقترب بنا المتحدث من لحظة الذروة، التى نتعرّف فيها الطرف الآخر للصراع:

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة .. والرماة .. والفرسان

دُعيت للميدان !

هنا يحدث التحوّل وتبادل الأدوار بين أطراف الصراع. وتتحقّق المفارقة الدرامية التى يصورّها لنا المتحدث حين يقول:

أنا الذى ما ذقت لحم الضأن ..

أنا الذى لا حول لى أو شأن ..

أنا الذى أُقصيت عن مجالس الفتيان ،

أُدعى إلى الموت .. ولم أدع إلى المجالسة !!

والبيت الأخير هنا هو - فى اعتقادى - محور القصيدة Centre of Poem الذى يلخّص الصراع الدرامى، ويعطى للقصيدة هويتها الأساسية.

وكما تعددت أصوات المتحدث، فهو تارة الجندى المصرى، وتارة عنترة العبسى، نجده يستحضر تجربة تاريخية أخرى - هى قصة الملكة زنوبيا أو الزباء - على الرغم من أنها تعبر عن موقف درامى مخالف، إلا أن رغبة المتحدث فى الاستعانة بالقول المأثور للملكة، وطبيعة المونولوج الدرامى - الذى يعمد إلى التشويه - أتاحتا للمتحدث ذلك، وعلينا نحن أن نكتشف ما يود أن ينقله لنا من خلال ذلك الاستحضار:

ما للجمال مشيها وئيدا ؟

أجندلاً يحملن أم حديدا ؟[٢٧]

وهو التعبير عن حالة الانتظار المضنى للفعل المطلوب لحسم الصراع.

ويعود المتحدث بعد ذلك إلى استرجاع لحظة التحوّل - لأطراف الصراع - تأكيدا للحل المطلوب:

وحين فوجئوا بحد السيف · قايضوا بنا ..

والتمسوا النجاة والفرار!

ونحن جرحى القلب ،

جرحى الروح والفم.

والجرح الذى أصاب القلب والروح، يستلزم أن يكون حل الصراع **(فعلا)** إراديا يجاوز الكلمات، وإلا فالمصير المحتوم هو الموت، والدمار.

وفى البيت الأخير يستعيد المتحدث صورة المصير الملحمى للزرقاء:

وأنت يا زرقاء

وحيدةٌ .. عمياء !

وحيدةٌ .. عمياء !

وهو التأكيد الأخير لحتمية الحل الوحيد للصراع المتمثل فى **الفعل**، الذى هو بمثابة ريح يوسف التى ترد البصر.

* * * * *

هوامش الفصل الثالث

(١) لوسيان جولدمان، **الوعى القائم والوعى الممكن** ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب "**البنيوية التكوينية والنقد الأدبى**"، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤، ص ٤٩.

(٢) Lemon, Lee T. And Reis, Marion J. (Eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska University Press, 1965, Pp 12-13.

(٣) ف. ا. ماتيس، **ت. س. إليوت الشاعر والناقد**، ترجمة إحسان عباس، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٦٥، ص ٣٨١ - ٣٨٤.

(٤) G. Mac Beth , *Poetry 1900 To 1975*, London , Longman Group Ltd., P 278. 1979,

(٥) أمل دنقل، **أوراق الغرفة ٨** ، الأعمال الكاملة، القاهرة، مكتبة مدبولى، ص ٣٣٠.

(٦) الرياحين : جمع ريحان ؛ وهو نبت معروف. وفى الحديث الشريف "الولد من ريحان".

(٧) أمل دنقل، **أوراق الغرفة ٨**، مرجع سابق، ص ٣٢٧.

(٨) يرد هذا المعنى (الصلب) فى قصائد أخرى للشاعر على سبيل المثال:

"مقتل القمر"، "كلمات سبارتكوس الأخيرة"، "أيلول"، "العشاء الأخير"، "سفر التكوين".

(٩) أمل دنقل، **أوراق الغرفة ٨**، مرجع سابق، ص ٣٤٢.

(١٠) يصف ابن الرومى الشمس الغاربة بقوله:

ولاحظت النوار وهى مريضة وقد وضعت خداً على الأرض أضرعا

(١١) مشكولة : من "الشكال" وهو العقال، وفى الحديث الشريف أن النبى صلى الله عليه وسلم كره الشكال فى الخيل؛ وهو أن تكون ثلاث قوائم محجلة وواحدة مطلقة، أو ثلاث قوائم مطلقة ورجل محجلة.

(١٢) أمل دنقل، **أقوال عن حرب البسوس**، مرجع سابق، ص ٢٨٤.

(١٣) صلاح عبد الصبور، **شجر الليل**، الأعمال الكاملة، القاهرة، دار الشروق ١٩٨٦، ص ٣٢.

(١٤) صلاح عبد الصبور، **تأملات فى زمن جريح**، مرجع سابق، ص ٧.

(١٥) أمل دنقل، **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**، مرجع سابق، ص ٨٧.

(١٦) صلاح عبد الصبور، **أحلام الفارس القديم**، مرجع سابق، ص ٥٣.

(١٧) صلاح عبد الصبور، **شجر الليل**، مرجع سابق، ص ٣٥.

(١٨) صلاح عبد الصبور، **تأملات فى زمن جريح**، مرجع سابق، ص ٨.

(١٩) صلاح عبد الصبور، **شجر الليل**، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٢٠) صلاح عبد الصبور، **أقول لكم**، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٢١) **سورة القصَص**، الآية رقم ٥.

(٢٢) صلاح عبد الصبور، **تأملات في زمن جريح**، مرجع سابق، ص ١٤.

(٢٣) صلاح عبد الصبور، **أقول لكم**، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٢٤) صلاح عبد الصبور، **شجر الليل**، مرجع سابق، ص ٣٣.

(٢٥) امل دنقل، **البكاء بين يدى زرقاء اليمامة**، مرجع سابق، ص ١٤٩.

(٢٦) امل دنقل، المرجع السابق، ص ٨٣.

(٢٧) وردت تلك العبارة على لسان الملكة زنوبيا (الزباء):

"ما للجمال مشيها وئيدا أجندلا يحملن أم حديدا !" تعبيرا عن ارتيابها فى قافلة الهدايا التى جلبها قصير. وصدق ظنها عندما اقتربت القافلة، وخرج الرجال المسلحون من داخل الأحمال للفتك بها.

خاتمة

وبعد .. لقد حاولت هذه الدراسة التحقّق من بعض التعريفات والأفكار الأساسية التى عرضت لها المراجع والدراسات السابقة؛ ومعظمها أجنبية - كما سبق القول - حول الأشكال المختلفة للمونولوج فى كل من الدراما الشعرية والشعر الدرامى، وذلك من خلال إجراء دراسة موازنة وتحليلية لنصوص درامية وشعرية للشعراء عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل.

تلك النصوص هى مسرحيات : الفتى مهران، الحسين ثائراً، الحسين شهيداً، لعبد الرحمن الشرقاوى. والأعمال المسرحية الكاملة لصلاح عبد الصبور، ثم قصائد درامية مختارة لكل من الشاعرين صلاح عبد الصبور وأمل دنقل.

فى **الفصل الأول** : وموضوعه **المونولوج الدرامى والمناجاة.**

ويبحث أوجه الاختلاف بينهما، وطبيعة المتحدث وما يختص به الحديث فى كل منهما، وانتقال المعنى ومدى مطابقته لما يظهر من الحديث. تناولت الدراسة فى البداية نماذج للمناجاة عند كل من الشاعرين عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور.

واتضح من الأمثلة التى وردت للمناجاة عند كل من الشاعرين عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور، ما سبق قوله فى مقدمة هذا الفصل؛ من أن موضوع المناجاة هو نفس المناجى، الذى يحاول فهم نفسه بتعقّل ولا يبغى فى ذلك سوى الحقيقة، محاولاً التوصّل إلى وجهة النظر المتسقة مع التكوين النفسى للشخصية.

ولأن المسرحيات الشعرية المختارة لعبد الرحمن الشرقاوى تناولت فى معظمها شخصيات تاريخية متعينة - فيما عدا مسرحية الفتى مهران - بينما تناولت معظم

الأعمال الدرامية لصلاح عبد الصبور شخصيات خيالية – فيما عدا مسرحية مأساة الحلاج – فقد أدى ذلك إلى أن تلتزم الشخصيات الرئيسية للشرقاوى – فى المناجاة – إطار الأحداث ومواقف الشخصيات الأخرى منها، والتكوين النفسى للشخصية كما ساقته لنا المعلومات التاريخية وسيرة حياة الشخصية دون صهرها فى أتون الخيال الفنى واستنباط حقائق جديدة. الأمر الذى أدى إلى الوقوع – فى أحيان كثيرة – فى لجة التقرير ورتابة التكرار والإفاضة. بينما أتاح التحرّر من الإطار التاريخى لشخصيات عبد الصبور مساحة أكبر لنسج الأحداث والمواقف وابتكار الصور الشعرية التى تحمل طابع الجدة، وإن استهوى الشاعر – كثيراً – اللجوء إلى الغنائية (المجرّدة) التى تضعف من البناء الدرامى وتجعل العمل أشبه بقصيدة طويلة.

هذا ولم نلمح فى أعمال الشاعرين – التى تناولتها الدراسة – أى انفصال بين التكوين النفسى للشخصية وما يجرى على لسانها، وظل الخيط الذى يربط بين المونولوجات فى تسلسلها، هو نفس الخط الدرامى الذى أراده الشاعر للاحداث فى العمل المسرحى – سواء كان تاريخياً أم خيالياً – دون محاولة للتدخل من جانبه لنقل وجهة نظره الخاصة.

وبعد ذلك تناولت الدراسة بالتحليل المونولوج الدرامى عند كل من صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل ومدى اختلافه عن المناجاة فى الدراما الشعرية. وعمدت إلى اختيار نماذج تتناول موضوعاً واحداً لدى كل من الشاعرين، كالحزن، والذكرى، والحديث عن المدينة، والخروج .... الخ.

وتبين من خلال تلك النماذج كيف ينسج لنا المونولوج الدرامى منظوره الخاص عن طريق ما يظهره وما يجاهد فى إخفائه، أو تشويهه أحيانا، ليدفعنا إلى قراءة ما بين السطور والتفاعل معه، واعتياد الرؤية المفارقة غير المألوفة للأشياء، التى قد تبعُد عن رؤيتنا المعتادة لها.

فالشىء الحزين عند صلاح عبد الصبور لا نكاد نتعرّف ملامحه إذ يتبدل من التذكار إلى الذكرى ثم إلى الندم ويستحيل فى النهاية وهماً لا نستطيع الإمساك به. والأقنعة التى نرتديها فى مواجهة النبض الوحشى عند أمل دنقل تسقط حين تتمزق الجوارب المرتخية، والإبحار فى الذاكرة عند صلاح عبد الصبور لا يقود سوى إلى المصير المجهول، ويغدو عند أمل دنقل لوحةً للموت ورحلةً للبحث عن مدينةٍ أسطورية. أما المدينة التى يتغنّى بها عبد الصبور فلا تمنحه سوى العذاب والتشريد والنكران، وهى نفسها المدينة البيضاء التى يسقط من طوابقها أمل دنقل حين يسقط الأطفال فى المدينة الدخانية الأخرى. وربما تكون – أيضاً – نفس المدينة التى يصفها صلاح عبد الصبور بأنها توصد بيوتها فى وجه الأغراب ويتجاهل انينها رجالها. وهنا لا يكون تشخيص المتحدث فى هذه القصائد درامياً كما يحدث فى المناجاة، بل غنائياً حيث يجسّد مساحة للوجود خارج القصيدة، لا نتفهمها سوى من خلال التعاطف والتفاعل معها. وهذا هو السبب فى أننا نجد تحليل النفس والجدل الداخلى فى المناجاة، ولانجده فى المونولوج الدرامى. إذ يختص المناجى بالحقيقة، وهو يحاول التوصّل إلى وجهة النظر الصحيحة، بينما يبدأ المتحدث فى المونولوج الدرامى بوجهة نظر مبدأية، لا يهمه (حقيقتها) بقدر ما يهمه محاولة فرضها على العالم الخارجى. وعلينا نحن إعادة تركيب مفردات الصورة للتوصل لوجهة نظر الشاعر.

وفى **الفصل الثانى** وموضوعه **المونولوج والديالوج فى الدراما الشعرية.**
ويبحث أثر استخدام الشاعر لأى من الأسلوبين فى التعبير الدرامى، وطبيعة اللغة المستخدمة فى كل منهما، ومتى وكيف يلجأ كل شاعر – من الشعراء موضوع البحث – لأى منهما فى المسرحية الشعرية، وكيف يؤثر ذلك على تطور الحدث. عرضت لنماذج من الشكلين فى أعمال الشاعرين عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور.

وتبيّن من الدراسة كيف اختار الشاعر صلاح عبد الصبور – فى مسرحية مأساة الحلاج – أن يعبّر عن أفكار الصوفية من خلال المونولوج (المناجاة)، وهو الشكل الذى يتيح له ذلك، حيث الحديث حديث باطنى، لا يظهر المغزى منه من ظاهر الكلمات والعبارات، وعليه استنباط ما يريد قوله، بالتنقيب وراء الكلمات. كما أن هذا الحديث فيه استطراد واسهاب، للتعبير عن المعنى بأكثر من طريق، وهو أسلوب لا يسمح به الديالوج الذى يعتمد – فى الأغلب – على التصريح دون التلميح، والبوح دون الغمز، فالحديث فى الديالوج حديث فيه مواجهة بين شخصيتين أو عدة شخصيات، فى حين أن المناجاة حديث جانبى بعيد عن تلك المواجهة استاتيكى الحدث – إذا صح القول – بينما فى الديالوج يتطوّر الحدث أو يتجلّى فى مستويات مختلفة. وكل مستوى يحمل وجهة نظر مخالفة لأحد المشاركين فى الحوار، فضلاً عن كون الديالوج يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية، والنفسية، والاجتماعية، والبيولوجية.

ورغم أن الأسلوب فى المناجاة يتراوح – أحياناً – بين الخبر والإنشاء، والاستفهام ويخلق نوعا من التوتّر والحركة لكنها تكون – فى هذه المناجاة – حركة أفقية فى دائرة أو فى مستوى واحد، تدور حول وجهة نظر واحدة يريد المتحدث اثباتها. حيث تعبّر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، ومن أمثلة ذلك حديث الحلاج التالى لمشهد المتصوفة الثلاثة وهم يتحاورون حول واقعة خلع الحلاج للخرقة الذى – رغم تنوّع الأسلوب فيه – يدور حول موضوع واحد هو العلاقة بين الإنسان وخالقه، كما تهدف المناجاة – أحيانا – إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجرى فى المسرحية من وقائع، كما نرى فى حديث مسلم بن عقيل حول ما حدث له بالكوفة بعد أن أرسله الحسين لاستطلاع رأى الناس فى مبايعته، وكيف أن زياد رصد جائزة لقتله. لكن هذه الوقائع تتم فى حركة أفقية فى دائرة أو فى مستوى واحد، وتدور حول وجهة نظر واحدة يريد المتحدث اثباتها.

ولكن.. قد يحدث أحيانا تطوير للأحداث التى تتناولها المناجاة، وذلك حين يكون الحديث فيها استرجاعاً لتلك الأحداث، الأمر الذى يجعل هذا التطوير تطويراً بالسلب، ومن أمثلة ذلك حديث مسلم إلى نسمة الليل طالبا منها أن تنقل إلى الحسين ما قد وقع من أحداث.

والمناجاة – كما سبق القول – هى اللون الذى يحتمل حديث النفس، دون تطوير الحدث الدرامى، ولذا فالشكل الشعرى الغنائى يمكن له أن يستوعب ذلك – وهو ما يندر أن نجده فى الديالوج – حيث الاستعارات تغنى الصور الشعرية، ويمكن للمناجاة أن تستوعبها إذ تستمد غنائيتها من كونها تمثل حديثا للذات.

وكل من الشاعرين عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور، لا يضع حدوداً فاصلة فى شعره لكل من المناجاة والديالوج. أى أن الشخصية قد تنتقل إلى التناجى من داخل الديالوج نفسه دون أن يستدعى ذلك توجهها إلى الجمهور بالحديث أو خلو المسرح من الشخصيات الأخرى. بل يحدث هذا الانفراد بالنفس كنوع من التوجه العقلى أو الشعورى تقوم به الشخصية. وينعكس ذلك على أسلوب حديثها وتعبيراتها، فبدلا من الجمل الإخبارية القصيرة يتحوّل الحديث إلى الصور الشعرية المستفيضة، ونجد أمثلةً لذلك فى حديث الحلاج لقضاته فى مسرحية مأساة الحلاج، أو فى حديث الأستاذ للمحررين فى مسرحية ليلى والمجنون، كما نجد مثالاً لذلك فى حديث مهران للأمير فى مسرحية الفتى مهران.

وفى **الفصل الثالث** وموضوعه **المنظور الخاص ورؤية العالم فى المونولوج الدرامى.**

ويبحث كيف يجسّد المونولوج فى القصيدة الدرامية المنظور الخاص للشاعر، وهل يختلف ذلك المنظور عند كل شاعر من الشعراء موضوع البحث.؟ تناولت الدراسة بالتحليل عدة قصائد للشاعرين: أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وذلك

لتعرّف المنظور الخاص لكل منهما. بافتراض أن التناقض الأساسي الذى يحكم سياقها، هو التناقض بين الواقع الإنسانى القائم كما نحياه، والواقع الإنسانى الأصلى المطلوب إعادة تشكيله.

ويسلك الشاعر – على لسان المتحدث فى المونولوج الدرامى – فى تصويره لأبعاد ذلك التناقض المشار إليه طرقاً ثلاثة – قد يستخدم بعضها أو يلجأ اليها كلها – وهى:

أولاً : تصوير الواقع القائم، وكشف عورته، بما يوعز – ضمنيًا – باستحالة التعايش معه.

ثانياً : وصف الواقع الأصلى، وكيف تتحقّق داخله العلاقات الإنسانية التى يمكن استعادتها.

ثالثاً : المزاوجة بين الواقع والواقع الأصلى (الممكن)، لإبراز التناقض الكامن بين الواقعين؛ ومن ثم إمكانية استبدال الواقع الممكن بالواقع القائم.

وبدأت بالشاعر أمل دنقل حيث تناولت قصائد الطيور، والخيول ، وبكائية لصقر قريش، وتم رصد سمات الواقع القائم فى هذه المجموعة من القصائد، لنجد أن السمة الأولى التى يوردها الشاعر لهذا الواقع هى سمة **السكون**، وما تتضمنه من معانى **الجمود**، والاستلاب، والموت.

والسمة الثانية التى يسوقها الشاعر من الواقع القائم هى **الاستسلام**، بينما نجد أن السمة الثالثة من صفات هذا الواقع هى **الاستباحة** أو **الانتهاك**.

أما الصفات الأخرى التى يراها الشاعر فى الواقع الأصلى ويتطلع إلى استعادتها فى الواقع الممكن فهى صفات **العدل والقوة والحرية**.

وانتقل البحث إلى الشاعر صلاح عبد الصبور لنتعرّف منظوره الخاص من خلال تحليل مجموعة من القصائد، وهى قصيدة "فصول منتزعة" وقصيدة "أقول لكم" وقصيدة "ذلك المساء" وقصيدة "صحائف من مذكرات مهملة"

ونطالع أولى سمات الواقع القائم التى تشيع فى هذه القصائد وهى **الزيف** (النفاق)، بينما نجد أن السمة الثانية التى يسوقها المتحدث بلسان الشاعر لهذا الواقع هى **العجز** (الاستلاب)، أما السمة الثالثة التى تصبغ واقعنا القائم فهى **الخسّة** (النذالة)، والتى تتبدّى فى صور أخرى مترادفة كالانحطاط، والجلافة، والنهب، والبغاء، ثم نجد أن السمة الأخيرة التى يراها المتحدث بلسان الشاعر وقد استشرت فى ذلك الواقع هى **الفقر** الذى يرادف **الموت**.

أما صفات الواقع الممكن فيتمثّلها الشاعر فى **السمو والرفعة والحب والجمال والحرية والإنسانية**.

وقد تبيّن – من خلال التحليل السابق – وجود بعض السمات المشتركة التى يرصدها كل شاعر – من الشعراء اللذين تناولهما البحث – للواقعين الممكن والقائم، والذى يجعل المنظور الخاص لكل منهما يتقاطع مع المنظور الخاص للشاعر الآخر، ويعود ذلك – فى رأيى – لمعاصرتهما نفس الحقبة التاريخية – أى الخمسينيات والستينيات ومشارف السبعينيات من هذا القرن – فضلا عن انتمائهما لشريحة اجتماعية واحدة.

ثم بعد ذلك بادرت إلى تحليل قصيدة "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة" للشاعر أمل دنقل – بافتراض أنها نموذج متميز للمونولوج الدرامى – واتخذت فى دراستها أسلوباً مغايراً لما تم فى القصائد التى سبق تحليلها، وذلك بتحليل أطراف الصراع الدرامى فى القصيدة، والتوصّل إلى الحل الذى يراه الشاعر لهذا الصراع بوصفه يعبّر عن المنظور الخاص للشاعر.

وقد تأكّد من خلال التحليل أن المونولوج الدرامى حين يتعرّض للزمن الماضى، يكون لذلك دلالة استراتيجية من خلال موقف فى الزمن المضارع. ويكون التعبير مشروطاً بالتأثير الذى يرغب المتحدث فى خلقه لحظياً، ويصبح صدق هذا التعبير أو انطباقه الكلى أقل أهمية من نجاحه كاستراتيجية، ويكون التشويه أو الحيود عن صدق المنظور الخاص هو دلالة على استغراق المتحدث فى استراتيجيته؛

فالخصوصية المفارقة للمتحدث فى قصيدة "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة"، وانتقاله من شخصية إلى أخرى مثل شخصية : الجندى – عنترة – الجندى – الزباء ...الخ يضفيان عليه نوعا من الكلية. وقد صاحب انتقال المتحدث بين الشخصيات المختلفة، تغيّر الحلول التى يقترحها المتحدث للصراع – ثم لاتلبث أن يثبت عدم ملاءمتها – وهى **الصمت** ثم **القول** وأخيرا **الفعل** – الأمر الذى يذكرنا بالدرجات التى يوردها الحديث الشريف لتغيير المنكر من القلب إلى اللسان ثم أخيرا اليد – ويوحى لنا الشاعر فى الختام أن الحل الوحيد الذى يراه للصراع يتمثل فى **الفعل**. وهو نفس ما توصل إليه شاعرنا صلاح عبد الصبور فى المقطع الرابع من قصيدته "أقول لكم" والذى يحمل عنوان "**الكلمات**".

ورغم تقاطع المنظور الخاص – المشار إليه – لكل من الشاعرين، لكن التعبير عن هذا المنظور لدى كل شاعر يختلف عن الآخر، فبينما نجد المنظور الخاص لأمل دنقل يكاد يحيط بأغلب شعره وتنبض به* معظم قصائده، حيث يمنحها ذلك المنظور وهجاً يسرى إلينا. نجد أن صلاح عبد الصبور يكسو منظوره غلالة من نسيج مخملى علينا أن نفضه رويدا رويدا كى نتبين ملامحه الخفيّة.

* * * * *

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

دنقل، أمل :

الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة، مكتبة مدبولى، (د.ت.)

الشرقاوى، عبد الرحمن :

الفتى مهران، القاهرة، روز اليوسف، ١٩٨٦.

الحسين شهيدا، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٩.

الحسين ثائرا، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٩.

عبد الصبور، صلاح :

الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة، دار الشروق، (د.ت.)

مأساة الحلاج، القاهرة، دار القلم، ١٩٦٦.

ثانيا : مراجع عربية

اسماعيل، عز الدين :

الشعر العربى المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٦٧.

اسماعيل، كمال محمد :

الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١.

اطيمش، محسن :

الشاعر العربى الحديث مسرحيا، بغداد، وزارة الإعلام، ١٩٧٧.

حمادة، ابراهيم :

معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥.

حمودة، عبد العزيز :

البناء الدرامى، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٨٢.

الخياط، جلال :

الأصول الدرامية فى الشعر العربى، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

داغر، شربل :

الشعرية العربية الحديثة، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٨.

رامز، حسين :

الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢.

ضيف، شوقى :

البحث الأدبى، طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره.، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣.

فضل، صلاح :

منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠.

محمد، الولى :

الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى النقدى، بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠.

وهبه، مجدى :

معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، القاهرة، مكتبة لبنان، ١٩٧٩.

ثالثا : مراجع مترجمة

أرسطو :

فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت.)

إليوت، ت. س. :

فى الشعر والشعراء، ترجمة محمد حديد، دمشق، دار كنعان، ١٩٩١.

باختين، ميخائيل :

الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.

برادلى، ا. س. :

التراجيديا الشكسبيرية (جزءان) ، ترجمة حنا الياس، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة
والطباعة والنشر، (د.ت.)

تادييه، جان إيف :

النقد الأدبى فى القرن العشرين، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣.

جولدمان، لوسيان :

الوعى القائم والوعى الممكن، ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبى"، بيروت،
مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٤.

سكفوزنيكوف، ف. د. :

موسوعة نظرية الأدب، الشعر الغنائى، ترجمة جميل نصيف التكريتى، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

سكوت، ويلبرس :

خمسة مداخل إلى النقد الأدبى، ترجمة عناد غزوان اسماعيل، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، (د.ت.)

سلدن، رامان :

النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١.

ماثيسن، ف. ا. :

ت. س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة احسان عباس، بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

موريه، س. :

الشعر العربى الحديث، ترجمة شفيع السيد، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٨٦.

رابعا : مراجع أجنبية

Brooks, Cleanth,
The Well Wrought Urn, Harcourt. Brace And Co. Inc. , 1947

Clemen, Wolfgang,
English Tragedy Before Shakespeare, London, Methuen & Co., 1967.

Cudden, J. A. ,
A Dictionary Of Literary Terms, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1979.

Drew, Philip,
The Poetry Of Browning, London, Methuen & Co. Ltd. , 1970.

Eliot, T. S.
On Poetry And Poets, London, Faber And Faber, 1979.

Fischer-Lichte, Erika,
The Dramatic Dialogue, Semiotics Of Drama And Theatre, Ed. Hertashmid And Aloysius Von Kesteren, Linguistics And Literary Studies In Eastern Europe, Vol. 10, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamin's Publishing Co., 1984.

Fowler, Roger,
A Dictionary Of Modern Critical Terms, New York, Routledge, 1987.

Hobsbaum, Philip,
Essentials Of Literary Criticism, Hungary, T & H , 1983.

Kennedy, Andrew,
Six Drasmitists In Search Of A Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden.
Cambridge Univ. Press, 1975.

Langbaum, Robert,
The Poetry Of Experience, New York, W. W. Norton Inc., 1973.

Lemon, Lee T. And Reis, Marion J. (Eds.),
Russian Formalist Criticism: Four Essays, Lincoln, Nebraska University Press, 1965.

Peckham, Morse,
Man's Rage For Chaos, New York, Schocken Books, 1967.

Sinfield, Alan,
Dramatic Monologue, London, Methuen & Co. Ltd. , 1979.

Wimsatt, W. K. ,
The Verbal Icon, London Methuen A Co., 1970.

صدر للمؤلف :

مختارات من الشعر الإنجليزى المعاصر، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢.

نفس واحد (ديوان شعر)، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٤.

تحت الطبع :

أصحاب الرقيم (ديوان شعر).

رقم الايداع بدار الكتب ٥٩٤٩ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5214 - 5